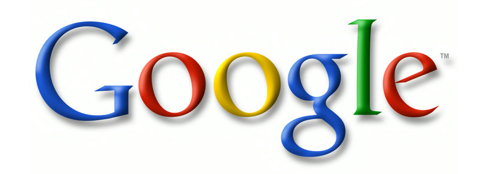
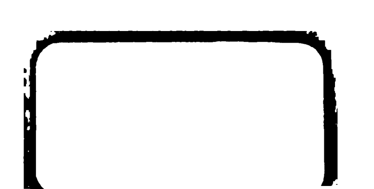
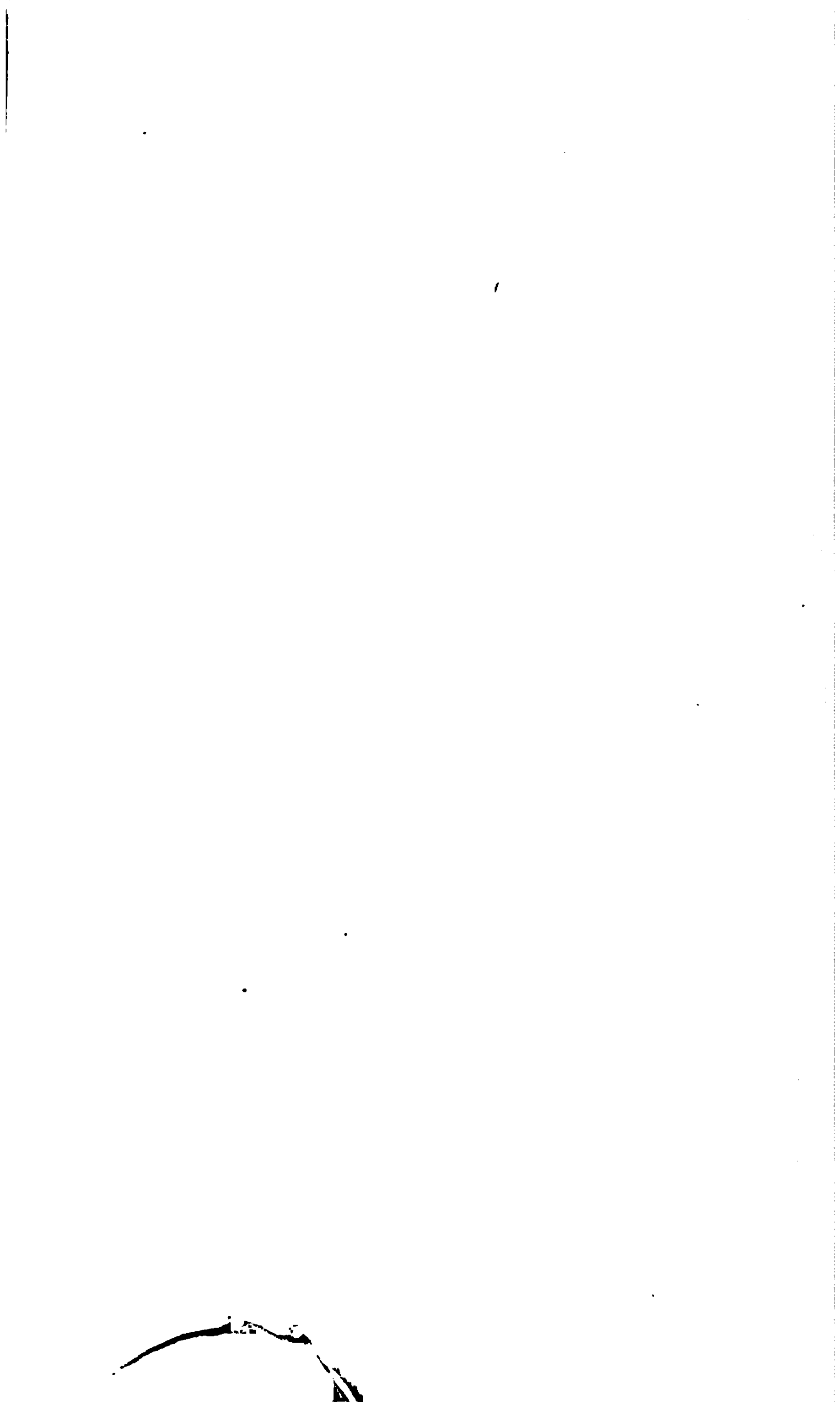



3 3433 07577814 6











MOLIÈRE MUSICIEN.

Paris. — Typ. de Mme Ve Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46.

MOLIÈRE MUSICIEN

NOTES SUR LES ŒUVRES DE CET ILLUSTRE MAITRE,

ET SUR LES DRAMES DE CORNEILLE,
RACINE, QUINAULT, REGNARD, MONTLUC, MAILLY, HAUTEROCHE, SAINT-ÉVREMOND,
DU FRESNY, PALAPRAT, DANCOURT, LESAGE,
DESTOUCHES, J.-J. ROUSSEAU, BEAUMARCHAIS, ETC.;
OU SE MÊLENT DES CONSIDÉRATIONS

SUR

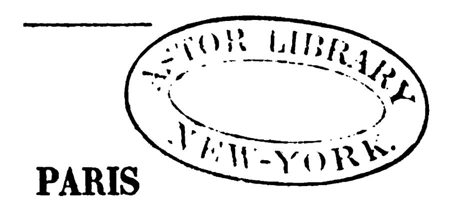
L'HARMONIE DE LA LANGUE FRANÇAISE,

PAR

CASTIL-BLAZE.

Ridendo, castigat aures.
SANTEUL, con variazione.

TOME SECOND.



PARIS
CASTIL-BLAZE, RUE BUFFAULT, 9.

—

1852

AMPHITRYON.

MOLIÈRE, 1668.

ACTE I, SCÈNE II.

SOSIE.

Je vois devant notre maison
Certain homme dont l'encolure
Ne me présage rien de bon.
Pour faire semblant d'assurance,
Je veux chanter un peu d'ici.

MERCURE.

Qui donc est ce coquin qui prend tant de licence
Que de chanter et m'étourdir ainsi ?
Veut-il qu'à l'étriller ma main un peu s'applique?

SOSIE.

Cet homme assurément n'aime pas la musique.

Ce dernier vers est devenu sentence familière, proverbe, mille et mille fois répété, lorsque l'occasion de le redire encore se présente.

SOSIE, *battu par Mercure.*

Ah! qu'est-ce-ci ? grands dieux! il frappe un ton plus fort.

Métaphore charmante du musicien Molière. Il va *crescendo* serait faible et vulgaire, si toutefois *crescendo* était connu du temps d'Amphitryon ou même de Molière. *Il frappe un ton plus fort*, représente ici, très agréablement, *il chante un ton plus haut*.

ACTE III, SCÈNE VIII.

ARGATIPHONTIDAS.

Argatiphontidas ne va point aux accords.
Écouter d'un ami raisonner l'adversaire,

Pour des hommes d'honneur n'est point un coup à faire ;
Il ne faut écouter que la vengeance alors.
Le procès ne saurait me plaire ;
Et l'on doit commencer toujours, dans ses transports,
Par bailler, sans autre mystère,
De l'épée au travers du corps.

Être de tous bons accords est une métaphore empruntée à la musique, où la quinte (dominante) figure dans les accords de tonique et de dominante. *Être de tous bons accords*, c'est se montrer conciliant, toujours prêt à calmer, apaiser la colère de deux antagonistes. On dit encore, dans le même sens : *Il est du bois dont on fait les vielles. Il est du bois dont on fait les flûtes.* Lorsque le matamore thébain dit, brutalement :

Argatiphontidas ne va point aux accords,

Sosie pourrait faire un *da capo*, disant, avec ou sans calembour :

Cet homme assurément n'aime pas la musique.

Sous le nom de *Seigneur des Accords*, Étienne Tabourot, procureur du roi au bailliage et chancellerie de Dijon, publia ses *Bigarrures et touches* en 1560. Les armes parlantes de sa maison étaient un tabour, plus tard appelé *tambour*, avec cette devise *A tous accords*. Pour se désigner sans se nommer, Tabourot apposait seulement sa devise au bas de ses vers; il n'en avait pas trouvé de plus propre à son humeur ; voulant faire entendre qu'il s'accommodait au goût de tout le monde, comme le tambour, dont le son est inappréciable, s'accommode sans préparation à toute espèce de concerts de voix et d'instruments. Il y figure seulement pour augmenter le bruit ; et, comme dit le Seigneur des Accords, il est propre en temps de guerre pour animer les soldats ; en temps de paix, il est pris pour instrument de bal.

Anne Bégat, honnête et gracieuse damoiselle, ayant reçu de Tabourot un sonnet signé de sa devise : *A tous Accords*, répondit par un autre sonnet, que ces mots précédaient : *Réponse d'Anne Bégat au Seigneur des Accords.* Cet harmonieux

surnom lui resta, Tabourot se plut à le mettre sur le titre de son livre, qui, pour n'être pas bien rare, n'en est pas moins très curieux.

Le blason parlant de Tabourot ne dit plus rien pour sa famille, depuis que *tabour* est devenu *tambour;* mais il conviendrait admirablement au virtuose Tamburini.

Beaumarchais s'était aussi donné pour emblème un tambour, avec cette devise : *Silet nisi percussus*, il se tait s'il n'est battu.

Sous le titre d'*Amusements philologiques, ou Variétés en tous genres*, par G. P. Philomneste, un autre Dijonnais, Peignot a reproduit une partie des *Bigarrures et touches* du Seigneur des Accords. Dijon, V. Lagier, 1842, in-8, troisième édition.

La Parodie d'Amphitryon, drame en vaudevilles en trois actes, avec un prologue, par Raguenet, représentée, le 11 janvier 1713, sur le théâtre de Lille. 1713, in-12, sans nom de ville ni d'imprimeur.

L'*Amphitryon* de Molière, devenu livret d'opéra dans les mains de Sedaine, musiqué par Grétry, ne réussit point lorsqu'il fut représenté devant la cour, au chateau de Versailles, le 15 mars 1786. — Les paroles en ont été trouvées plates et burlesques. Le musicien Grétry est convenu lui-même que le *poème* (style de l'époque) ne lui avait rien inspiré, et que la musique ne répondait point à la réputation de son auteur. » BACHAUMONT ET PIDANSAT, *Mémoires secrets*.

Revu, corrigé, diminué, ce lyrique *Amphitryon* ne fut pas plus heureux à Paris lorsqu'il s'y montra, le 15 juillet 1788, sur le théâtre de l'Académie royale de Musique.

Il Marito, comédie de Ludovico Dolce, imprimée à Venise, est une imitation de l'*Amphitryon* de Plaute.

Dryden a traité ce sujet pour le théâtre de Londres, et s'est aidé beaucoup de l'œuvre de Molière.

Lady Worthley Montague, dans sa huitième lettre datée de Vienne, parle d'une comédie d'*Amphitryon*, qu'elle vit en 1716 dans cette capitale de l'Autriche, et dit : — La farce commença par Jupiter qui tombait amoureux en lorgnant à

travers une ouverture de nuages... Mais le plus plaisant était l'usage que Jupiter faisait de sa métamorphose; car à peine le voyez-vous sous la figure d'Amphitryon qu'au lieu de courir chez Alcmène avec les transports que Dryden lui prête, il fait appeler le tailleur du prince, et lui filoute un manteau galonné. Il escroque encore à son banquier un sac d'argent, à un juif, une bague en diamants, et l'intrigue enfin roule sur les chagrins que ces particuliers causent au véritable Amphitryon pour les dettes contractées par le dieu... C'est ce que les Allemands appellent une pièce à brouhaha.»

Le succès de l'*Amphitryon* de Molière, en vers libres, fit penser que cette versification était plus propre à la comédie; cependant l'usage des rimes plates et des alexandrins prévalut, surtout pour les comédies de caractère. Voltaire a dit: — Les vers libres sont d'autant plus malaisés à faire, qu'ils semblent plus faciles, et qu'il y a un rhythme très peu connu qu'il faut y observer, sans quoi cette poésie rebute.» Voltaire a raison; et, si nous exceptons l'*Amphitryon* de Molière, toutes les comédies, tous les opéras comiques écrits en vers libres devraient être mis en prose, pour la plus grande satisfaction de l'oreille.

Ce rhythme, dont le goût du musicien Molière l'avait si bien instruit, fait que sa comédie est un chef-d'œuvre de style. On y rencontre cependant une licence damnable, plus de soixante fois répétée; c'est celle de ne pas séparer des vers d'une consonnance différente soit masculine, soit féminine.

MERCURE.

Ma foi, me trouvant las, pour ne pouvoir fournir
Aux différents emplois où Jupiter m'engage,
Je me suis doucement assis sur ce nuage,
Pour vous attendre *venir*.

LA NUIT.

Vous vous moquez, Mercure, et vous n'y songez *pas:*
Sied-il bien à des dieux de dire qu'ils sont las?

Prologue.

AMPHITRYON.

SOSIE.

Sur un haut, vers cet endroit,
Était leur infanterie;
Et plus bas, du coté droit,
Était la *cavalerie.*
Après avoir aux dieux adressé les *prières*,
Tous les ordres donnés, on donne le signal.

Scène I.

Ce genre de poésie était sans doute alors dispensé de l'observation de la règle que nous suivons aujourd'hui pour l'ordonnance régulière des rimes mêlées. Chaulieu, Chapelle, Mme Deshoulières et beaucoup d'autres poètes du même temps ont failli sur ce point. Ce défaut, insupportable pour une oreille musicienne, se rencontre même dans des couplets de chanson. Racine l'a reproduit dans les stances d'*Esther : Rois, chassez la calomnie*, qu'il destinait à la musique.

LE BOURGEOIS GENTILHOMME.

MOLIÈRE, 1670.

ACTE I, SCÈNE II.

M. JOURDAIN.

Cette chanson me semble un peu lugubre; elle endort; et je voudrais que vous la pussiez un peu ragaillardir par-ci par-là.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Il faut, monsieur, que l'air soit accommodé aux paroles.

Il y a deux manières d'accorder les paroles avec la mélodie : d'abord à l'égard du sentiment, des images, de la passion qu'elles indiquent, annoncent et que le musicien doit exprimer et peindre par les moyens puissants de son art. La seconde consiste à faire marcher les vers d'aplomb et librement sous le chant vocal, en observant les règles de la ponctuation avec une exactitude suffisante pour ne pas altérer le sens grammatical. La première de ces conditions est presque toujours remplie par nos musiciens, ils savent donner une allure vive et brillante aux airs écrits sur des paroles gaies, et rembrunir leurs couleurs, ralentir le mouvement de leurs compositions si l'œuvre littéraire qui sert de thème à la mélodie est d'un caractère triste ou mélancolique. Nos musiciens rempliraient plus aisément encore la seconde condition, mais pour faire marcher librement et d'aplomb les vers sous le chant vocal, il est absolument nécessaire que ces vers existent, et nos paroliers leur donnent trop souvent de la prose consonnante, de la prose sans rhythme, cadence, ni mesure.

Comment faire alors pour observer le précepte que Molière a posé ? Comment accommodera-t-on un air dont les moindres fragments sont dessinés avec toute la régularité gracieuse

du rhythme et de la mesure, comment accommoder cet air d'une symétrie élégante avec l'insipide fatras, la prose inerte et raboteuse, le gachis de nos paroliers? De tels éléments sont incompatibles avec toute mélodie cadencée; le musicien l'a vu du premier coup d'œil, et, désespérant de les accorder avec ses chants, il brise, torture, massacre ces paroles rebelles, et répand leurs déplorables lambeaux sur sa musique. Elle n'en procède pas moins librement, c'était le seul moyen de la débarrasser des entraves qui l'auraient arrêtée à chaque pas, mais nul au monde ne pourra comprendre ce que les chanteurs vont dire en l'exécutant. Tous ces mots coupés, hachés, disloqués, n'ont plus aucune signification; c'est ce que vous entendez à l'Opéra tous les jours, et principalement quand Auber, Meyerbeer se sont donné le soin d'accommoder ainsi la prose des livrets. Vous ne comprenez pas le baragouin des acteurs, je le crois bien, les musiciens de l'orchestre après cent vingt, cent trente-huit répétitions ne se montrent pas plus habiles que vous. Ils n'auront les mots de toutes ces énigmes, la clé du grimoire que quand le livret leur aura produit les paroles remises en leur ton naturel par le bécarre de l'imprimeur.

Mme Damoreau nous avait gracieusement chanté plus de cent fois le *décamoilon*, *décamoilon*, *décamoilon* du *Dieu et la Bayadère*, mot grec que nous croyions égaré dans un opéra complètement indien, avant que nous eussions deviné ce que la charmante bayadère voulait nous dire. Le livret imprimé vint ensuite nous donner les éléments divers dont ce mot bizarre se composait : *Dès qu'à moi l'on* a recours.

Permettez-moi d'abandonner un instant le texte de Molière pour vous donner de la prose royale de Charles IX et de Louis XIV.

ACADÉMIE DE MUSIQUE.

Charles, par la grace de Dieu, roy de France. A tous présens et avenir, salut. Comme nous avons en singulière recommandation à l'exemple de très-bonne et loüable mémoire, le roy François nostre ayeul, que Dieu

absolve, de voir par tout celuy nostre royaume les lettres et la science florir, et mesmement en nostre ville de Paris, où il y a un grand nombre d'hommes qui y travaillent et s'y estudient chacun jour. Et que l'opinion de plusieurs grands philosophes anciens ne soit à mespriser, à sçavoir qu'il importe grandement pour les mœurs des citoyens d'une ville que la musique courante et usitée au pays soit retenue sous certaines loix, d'autant que la pluspart des esprits des hommes se conforment et comportent selon qu'elle est ; de façon que là où la musique est désordonnée, là volontiers les mœurs sont dépravez, et où elle est bien ordonnée, là sont les hommes bien moriginez. A ces causes et ayant veu la requeste en nostre privé conseil, présentée par nos chers et bien amez Jean-Antoine de Baïf et Joachim Thibault de Courville, contenant que depuis trois ans en çà ils auroient avec grande estude et labeur assiduel unanimement travaillé pour l'advancement du langage françois, à remettre sus, tant la façon de la poësie, que la mesure et reglement de la musique anciennement usitée par les Grecs et les Romains, au temps que ces deux nations étoient plus florissantes, et que dès cette heure pour le peu qu'ils ont employé, ils auroient déjà parachevé quelques essays en vers mesurez mis en musique, mesurée selon les loix à peu près des maistres de la musique du bon et ancien âge. Et qu'après l'entreprise loüable, menée jusques à tel point, ils n'aient pu penser ny trouver meilleur moyen de mettre en lumière l'usage des essais heureusement reüssis, desirans non seulement retirer fruict de leur labeur mais encore suivant la pointe de leur première intention multiplier la grace que Dieu leur auroit élargie, que dressans à la manière des anciens, une Académie ou compagnie composée, tant de compositeurs, de chantres et joüeurs d'instruments de la musique, que des honnestes auditeurs d'icelle, que non seulement seroit une eschole pour servir de pepiniere, d'où se tireront un jour poëtes et musiciens, par bon art, instruits et dressez pour nous donner plaisir, mais entierement profiteroient au public... Avons pour l'establissement de l'Académie susdite permis et accordé, etc., etc. En témoin de ce, nous avons signé ces presentes de nostre main et à icelles fait mettre et apposer nostre sceel. Donné au faux-bourg Saint-Germain au mois de novembre 1570. Et de nostre regne le 10. Ainsi signé Charles.

ACADÉMIE DE DANSE.

— Bien que l'art de la danse ait toujours été reconnu l'un des plus honnêtes et des plus nécessaires à former le corps, et lui donner les premières et les plus naturelles dispositions à toutes sortes d'exercices, et entre autres à ceux des armes, et par conséquent l'un des plus utiles à notre noblesse et autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en temps de guerre, dans nos armées, mais encore en temps de paix, dans les divertissements de nos ballets ; néanmoins il s'est, pendant

les désordres des dernières guerres, introduit dans le dit art, comme dans tous les autres, un grand nombre d'abus capables de les porter à leur ruine irréparable...

» Beaucoup d'ignorants ont tâché de défigurer la danse et de la corrompre en la personne de la plus grande partie des gens de qualité; ce qui fait que nous en voyons peu dans notre cour et suite, capables d'entrer dans nos ballets, quelque dessein que nous eussions de les y appeler. A quoi étant nécessaire de pourvoir, et desirant rétablir le dit art dans sa perfection, et l'augmenter en tant que faire se pourra, nous avons jugé à propos d'établir dans notre bonne ville de Paris une Académie royale de Danse, composée de treize des plus expérimentés du dit art, savoir :

MM. Galant du Désert, maître à danser de la reine;
Prévôt, maître à danser du roi ;
Jean Renaud, maître à danser de Monsieur ;
Guillaume Raynal, maître à danser du Dauphin ;
Nicolas de Lorges ;
Guillaume Renaud ;
Jean Picquet ;
Florent Galant du Désert ;
Jean de Grigny.

Donné à Versailles, le 1661, signé Louis. »

L'acte, dont la date est restée incomplète, ne désigne que ces neuf académiciens ; des nominations subséquentes portèrent leur nombre à treize.

Après avoir ouï sa majesté musicienne Charles IX, et sa majesté danseuse Louis XIV donner en personne leurs conclusions motivées sur la musique et la danse ; conclusions que ces artistes couronnés ont eu soin de faire précéder par des *considérants* aussi flatteurs qu'ils sont honorables pour ces arts libéraux ; on ne sera point surpris de voir les professeurs du *Bourgeois gentilhomme* tenir des discours qu'au premier abord on taxerait d'outrecuidance. Avec de tels précédents et le Code en main, le maître à danser et le maître de musique pouvaient hardiment faire valoir toute l'importance de leurs talents.

M. JOURDAIN, *après avoir chanté son air.*

N'est-il pas joli?

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Le plus joli du monde.

LE MAITRE A DANSER.

Et vous le chantez bien.

M. JOURDAIN.

C'est sans avoir appris la musique.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Vous devriez l'apprendre, monsieur, comme vous faites la danse. Ce sont deux arts qui ont une étroite liaison ensemble.

LE MAITRE A DANSER.

Et qui ouvrent l'esprit d'un homme aux belles choses.

M. JOURDAIN.

Est-ce que les gens de qualité apprennent aussi la musique?

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Oui, monsieur.

M. JOURDAIN.

Je l'apprendrai donc. Mais je ne sais quel temps je pourrai prendre; car, outre le maître d'armes qui me montre, j'ai arrêté encore un maître de philosophie qui doit commencer ce matin.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

La philosophie est quelque chose; mais la musique, monsieur, la musique...

LE MAITRE A DANSER.

La musique et la danse... La musique et la danse, c'est là tout ce qu'il faut.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Il n'y a rien qui soit si utile dans un État que la musique (1).

LE MAITRE A DANSER.

Il n'y a rien qui soit si nécessaire aux hommes que la danse.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Sans la musique, un État ne peut subsister.

---

(1) Savoir doucement chanter
Sur la lyre de beaux carmes (vers),
Sied bien avec le hanter
Vaillamment le fait des armes.

PLUTARQUE, *Vie de Lycurgue*.

LE MAITRE A DANSER.

Sans la danse, un homme ne saurait rien faire.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Tous les désordres, toutes les guerres qu'on voit dans le monde, n'arrivent que pour n'apprendre pas la musique.

LE MAITRE A DANSER.

Tous les malheurs des hommes, tous les revers funestes dont les histoires sont remplies, les bévues des politiques, les manquements des grands capitaines, tout cela n'est venu que faute de savoir danser.

M. JOURDAIN.

Comment cela ?

LE MAITRE DE MUSIQUE.

La guerre ne vient-elle pas d'un manque d'union parmi les hommes ?

M. JOURDAIN.

Cela est vrai.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Et si tous les hommes apprenaient la musique, ne serait-ce pas le moyen de s'accorder ensemble, et de voir dans le monde la paix universelle (1)?

M. JOURDAIN.

Vous avez raison.

LE MAITRE A DANSER.

Lorsqu'un homme a commis un manquement dans sa conduite, soit aux affaires de sa famille, ou au gouvernement d'un État, ou au commandement d'une armée, ne dit-on pas toujours: Un tel a fait un mauvais pas (2) dans une telle affaire?

M. JOURDAIN.

Oui, on dit cela.

---

(1) C'est où fleurit musicale harmonie,
Où règne aussi justice plantureuse.
TERPANDRE dans PLUTARQUE, *Vie de Lycurgue.*

Platon rapporte que Damon, célèbre musicien, disait qu'on ne pouvait rien changer à la musique sans que la république n'en reçût dommage.

(2) POLICHINELLE.
Quand une actrice fait cela,
Cette actrice s'oublie.
LA DANSEUSE.
Des danseuses de l'Opéra,
C'est la chorégraphie.
Les Métamorphoses de Polichinelle, 1740.

LE MAITRE A DANSER.

Et faire un mauvais pas peut-il procéder d'autre chose que de ne savoir pas danser (1)?

M. JOURDAIN.

Cela est vrai, et vous avez raison tous deux.

LE MAITRE A DANSER.

C'est pour vous faire voir l'excellence et l'utilité de la danse et de la musique (2).

M. JOURDAIN.

Je comprends cela à cette heure.

— Je le soutiens, une ville se défendra toujours bien quand elle sera dans la joie. Mgr. le grand Prieur de Vendôme commandait en Provence en 1695. La flotte des ennemis parut cinq ou six fois devant Toulon : mais outre que ce prince avait pris soin lui-même de visiter tous les dehors, et de mettre tous les postes bien en état, devinez l'invincible garnison qu'il avait jetée dans la ville. Gaultier (3) y comman-

---

(1) Un baladin nommé *Faucheri*, qui n'était point assis avec les autres vint dire par-dessus les épaules que les royaumes se ruinaient faute de la danse. T. A. d'Aubigné, *le Baron de Fœneste*, 1620.

(2) Là sont sages les vieillards,
Les jeunes preux et gaillards,
Qui savent baller, chanter,
Et leur ennemi dompter.

Pindare dans Plutarque, *Vie de Lycurgue*.

(3) Pierre Gaultier, de la Ciotat, musicien excellent, ouvrit à Marseille un théâtre lyrique le 28 janvier 1682, par *le Triomphe de la Paix*, opéra de sa composition. Comme il desservait les villes voisines, Gaultier dirigea par terre ses meilleurs chanteurs sur Montpellier en 1697, et s'embarqua pour Cette avec le reste de sa troupe et le matériel de son théâtre. Le navire, poussé par une tempête, alla se briser sur les côtes d'Afrique, tout périt corps et biens.

Carpentras est la première ville de France où l'on ait chanté l'opéra français, 1646. Ce spectacle ne fut produit à Issy qu'en 1659, à Paris qu'en 1671, à Marseille qu'en 1682, à Lyon qu'en 1688.

dait vingt filles de l'Opéra, autant de chanteurs, de danseurs et de symphonistes. Poisson, fils et frère de rois du comique, quel grand nom que celui de *Poisson !* Ceux d'Alexandre et de César ne sont pas de plus beaux noms de guerre : eh bien ! Poisson y était à la tête d'une fort bonne troupe de campagne, et les rigaudons redoublaient sur le port et dans toutes les rues à proportion des voiles qui paraissaient. Jamais les ennemis n'osèrent s'approcher de Toulon. Une ville est imprenable tant qu'elle est dans la joie. » PALAPRAT, *Discours sur* les Empiriques, *comédie*.

En 1814, pendant le siége de Hambourg, le prince d'Eckmül ordonna que les représentations dramatiques devinssent plus fréquentes en cette ville, qu'il défendait si bien. Un soir, Mme Mainvielle-Fodor étant en scène ; Crémont, chef d'orchestre, à son pupitre ; mon frère Elzéar, capitaine au 108e de ligne, au balcon ; un boulet de canon entra sans billet, et vint se loger au paradis. Le point d'orgue fut général ; mais le chef d'orchestre remit tout son monde à la mesure, les chanteurs attaquèrent d'une voix ferme, et le spectacle arriva sans trouble à sa fin.

L'armée française avait des soins affectueux pour sa cantatrice favorite, l'état-major veillait avec une tendre sollicitude sur un gosier si précieux. Mme Fodor aimait à se rafraîchir, non pas avec des bols flambants de punch, comme plusieurs seraient tentés de le croire, c'est du lait qu'elle prenait tous les jours en abondance : chaque virtuose a sa boisson particulière. Il n'y avait plus une seule vache dans la ville ; ces infortunées laitières, mises en pièces, avaient été dévorées sans pitié. La *prima donna* se plaignit d'un massacre si général, dont la funeste conséquence devait arrêter la distribution des cavatines. On avisa sur-le-champ aux moyens de prévenir ce malheur public. Une sortie poussée avec la plus grande vigueur, jusqu'aux lieux où ces intéressantes quadrupèdes broutaient, mit une belle vache au pouvoir des Français ; elle fut amenée en triomphe à la cantatrice. Afin de préserver cette vache conquise des attaques d'un populaire affamé,

pour la mettre à l'abri de l'émeute, de la révolte de tant de ventres qui n'avaient point d'oreilles, et ne savaient nullement apprécier les airs de bravoure, les polonaises et les cavatines, il fallut l'attacher par les cornes, la hisser avec des poulies, et la faire monter au grenier. Le machiniste du théâtre voulut bien prêter à cette fille d'Io les engins qui servaient à l'enlèvement d'Armide et de Renaud. C'est dans cette étrange et nouvelle retraite que la nourrice captive fut traitée avec autant de soins qu'on en prodiguait jadis à son aïeul Apis l'Égyptien, *per l'uso de l'esimia e gentilissima cantante*. Voilà pourtant un rossignol qui reçoit la becquée d'une vache.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Voulez-vous voir nos deux affaires?

M. JOURDAIN.

Oui.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Je vous l'ai déjà dit, c'est un petit essai que j'ai fait autrefois des diverses passions que peut exprimer la musique.

M. JOURDAIN.

Fort bien.

LE MAITRE DE MUSIQUE, *aux musiciens*.

Allons, avancez. (*A M. Jourdain.*) Il faut vous figurer qu'ils sont habillés en bergers.

M. JOURDAIN.

Pourquoi toujours des bergers? on ne voit que cela partout.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie. Le chant a été de tout temps affecté aux bergers; et il n'est guère naturel, en dialogue, que des princes ou des bourgeois chantent leurs passions.

Empruntons quelques phrases au *Coquet trompé* de Baron. 1685.

LA COMTESSE. Voulez-vous venir à l'Opéra?

LA MARQUISE. Ah! Dieu m'en garde! il me fatigue à mourir. Au moins, je ne dis cela qu'à vous; car ce serait un crime d'en dire autant dans le monde. Je sais qu'il est du bel air de faire l'adorateur de la musique; et je sais un de nos bons amis, agé de soixante ans, qui dernièrement me

vint dire que dans peu il espérait savoir solfier. Pour moi, quoique, fort jeune, l'on m'ait bercée de musique, que l'on me l'ait fait apprendre avec soin, je vous jure que je n'ai pu, aux dépens du bon sens et de la raison, entendre tous ces héros me parler de leurs malheurs en chantant. » Acte II, scène 9.

C'est dans les premiers temps de l'Opéra que l'on a fait le plus de mauvaises plaisanteries sur le langage adopté pour la scène lyrique. Nous sommes trop avancés maintenant pour qu'il soit nécessaire de combattre les anciens adversaires du langage musical ; que le personnage s'exprime en musique, en lignes rimées ou par gestes, il ne nous semble pas plus impertinent. Julia, la vestale, marchant au supplice ; Didon, expirant sur le bucher, parlent et ne chantent pas : elles se servent du langage adopté pour le drame lyrique. Desireux de jouir d'un plaisir séduisant et nouveau, nous avons fait des concessions judicieuses sans lesquelles ce plaisir ne pourrait exister. On peut lire cependant les *Amusements sérieux et comiques* de Du Fresny, la *Lettre de Saint-Évremond au duc de Buckingham*, ces opuscules renferment, sur ce sujet, des choses très curieuses. Je donnerai dans cet ouvrage quelques scènes de la comédie de Saint-Évremond ayant pour titre *les Opéras*.

Certains commentateurs ont cru découvrir, dans le dernier couplet du Maître de musique, un trait satirique dirigé contre l'opéra italien introduit en France, par Mazarin, en 1645, et contre l'opéra français qui préparait son début. Je pense au contraire que par ces mots très significatifs : *quand on a des personnes à faire* **parler en musique**, Molière, en ouvrant la voie à notre Académie royale de Musique, impose silence aux mauvais plaisants qui voudraient faire croire qu'elle va chanter. Par la conclusion de son discours, il trace le plan de conduite de cette Académie, en lui disant que, pour la vraisemblance, il faut qu'elle donne dans la bergerie, et c'est ce qu'elle a fait. Molière exclut de la scène lyrique les princes et les bourgeois, c'était encore très bien raisonné, vu les objections plus ou moins ridicules des oppo-

sants, qui TOUJOURS sont des envieux. Après de telles soustractions, que restait-il à Perrin, à Cambert, fondateurs de notre opéra, que leur restait-il? la mythologie et la féerie. Le champ était encore assez vaste, et des personnages fantastiques semblaient inventés tout exprés pour faire accepter un langage séduisant, mais très peu naturel. L'Académie a suivi le plan que le grand homme lui traçait; elle a même saisi le mot de l'énigme qu'il lui laissait à deviner, en exploitant les fictions de la mythologie antique, de la féerie du moyen âge, combinées plus ou moins adroitement avec les fadaises de la bergerie. Ce commerce de dieux, de demi-dieux, de nymphes, de dryades, de héros d'Homère, de paladins et de paladines, de pâtres et de patresses durait depuis cinquante-deux ans, lorsque Fuzelier dit à son musicien Colin de Blamont :

Je me sens pourtant là remuer une bile
Qui veut me conseiller une action virile.

Depuis cent ans et plus les Italiens ont produit sur la scène lyrique sainte Ursule, Marie Stuart et Christophe Colomb, il me semble que nous pourrions être audacieux au point de tenter la fortune avec Alcibiade et la belle Aspasie, Antoine et la gentille Cléopâtre, Tibulle et la tendre Délie, et montrer enfin des personnages historiques sur le théâtre de l'Opéra. »

Les Fêtes grecques et romaines réussirent à merveille en 1723.

De Lafont et Mouret avaient pourtant introduit des marquis, des bourgeois, des paysans en habits français, taillés à la mode du jour, dans *les Fêtes de Thalie*, en 1714. Un acte de cet opéra-ballet était écrit en provençal. Il fallut que les bourgeois vinssent d'abord sonder le gué, les personnages historiques ne furent lancés que onze ans après; tant on avait de respect pour les héros de Plutarque !

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Il faut qu'une personne comme vous, qui êtes magnifique, et qui avez

de l'inclination pour les belles choses, ait un concert de musique chez soi tous les mercredis ou tous les jeudis.

Il paraît que ces deux jours de la semaine étaient spécialement choisis pour les réunions musicales. Je le crois avec d'autant plus de raison que les directeurs de l'Opéra, dont le théâtre fut ouvert l'année suivante (1671, 10 mars,) ne les prirent pas. L'Opéra donna ses représentations les dimanches, mardis, vendredis, depuis les fêtes de Pâques jusqu'à la Saint-Martin (11 novembre). Pour la saison d'hiver, une quatrième représentation par semaine avait lieu le jeudi. Pendant toute l'année, les premières représentations d'ouvrages nouveaux ou remis en scène étaient données invariablement le jeudi.

L'ordre relatif aux jours de la semaine fut observé jusqu'en 1817. Les directeurs des bals et jardins publics, que l'on avait mis de nouveau sous le joug de l'Opéra, pour lui payer un tribut sur leurs recettes, obtinrent alors que ce théâtre leur cédât le dimanche en toute propriété.

— Toutes les saisons sont bonnes pour les bonnes comédies; mais les grands auteurs ne veulent guère exposer leurs pièces nouvelles que depuis la Toussaint jusqu'à Pâques, lorsque toute la cour est rassemblée au Louvre et à Saint-Germain. Ainsi l'hiver est destiné pour les pièces héroïques, et les comiques règnent l'été : la gaie saison voulant des divertissements de même nature.

» Il est bon de remarquer ici, que les comédiens n'ouvrent le théâtre que trois jours de la semaine : le vendredi, le dimanche et le mercredi; si ce n'est qu'il survienne, hors de ces jours-là, quelque fête non solennelle. Ces jours ont été choisis avec prudence ; le lundi étant le grand ordinaire pour l'Allemagne, pour l'Italie, et pour toutes les provinces qui sont sur la route ; le mercredi et le samedi, jours de marché et d'affaires, où le bourgeois est plus occupé qu'en d'autres; et le jeudi étant consacré en bien des lieux pour un jour de promenade, surtout aux académies, aux colléges. La

première représentation d'une pièce nouvelle se donne le vendredi, pour préparer l'assemblée à se rendre plus grande le dimanche suivant, par les éloges que lui donnent *l'annonce et l'affiche.* On ne joue la comédie que trois jours de la semaine pour donner quelque relâche au théâtre, et comme l'attachement aux affaires veut des intervalles, les divertissements demandent aussi les leurs. *Voluptates commendat rarior usus.* » CHAPPUZEAU, *le Théâtre François.* 1674.

Alternant avec la Comédie-Italienne, les deux Théâtres-Français ouvraient leurs salles aux jours qu'ils s'étaient choisis avec *prudence.* Leurs représentations étaient données en même temps, aux mêmes heures ; de sorte que nul ne pût assister aux deux premières exhibitions de l'*Alexandre* de Racine, produit sur deux théâtres rivaux pendant une même soirée. J'aime beaucoup ce trait de galanterie française, de prudence bien éveillée, cet abandon généreux du lundi que Lyon et Milan, Strasbourg et Munich avaient adopté ; respect à la propriété! L'annonce, faite sur le théâtre, donnait des éloges à la pièce nouvelle, c'était bien naturel ; mais il paraît que l'affiche poussait la hardiesse jusqu'à se permettre la réclame.

Après une telle digression le *da capo* de la réplique me semble nécessaire ; si je veux reprendre et renouer le fil de mon discours. *Una altra volta, per carità, sior maestro.*

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Il faut qu'une personne comme vous, qui êtes magnifique, et qui avez de l'inclination pour les belles choses, ait un concert de musique chez soi tous les mercredis ou tous les jeudis.

M. JOURDAIN.

Est-ce que les gens de qualité en ont ?

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Oui, monsieur.

M. JOURDAIN.

J'en aurai donc. Cela sera-t-il beau ?

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Sans doute. Il vous faudra trois voix, un dessus, une haute-contre et

une basse qui seront accompagnées d'une basse de viole, d'un téorbe et d'un clavecin pour les basses-continues, avec deux dessus de violon pour jouer les ritournelles.

On voit que le mot impropre de *basse-taille*, pour désigner la voix grave qui chante la basse, n'était point encore en usage. J'ai fait abandonner ce mot en lui substituant celui de *baryton*, adopté généralement depuis quelques années; et nous disons aujourd'hui comme nos anciens disaient *une basse*, *une voix de basse* pour désigner l'organe de Lablache, de Levasseur, d'Herman-Léon, d'Obin, de Brémond; j'ai remis en crédit l'ancienne dénomination de *ténor*. Le mot *haute-contre* désignait une voix plus élevée et moins volumineuse que le ténor, c'était le *contraltino* des Italiens. Tous les termes choisis pour la nomenclature des voix, et même des morceaux de musique et de leurs mouvements, ont été dans l'origine empruntés au latin. *Superius*, *secundus superius*, *contra altus*, *tenor*, *barytonans*, *bassus*, sont devenus sans aucun effort, *soprane*, *second soprane*, *contralte*, *ténor*, *baryton*, *basse*. Si je préfère *soprane*, francisé légèrement, à *dessus* employé par Molière, c'est que *soprane* sonne plus agréablement à l'oreille et ne présente pas un double sens.

— Il m'a cité l'exemple d'un chantre de Notre-Dame (je crois que c'était une basse) à qui un rhume avait fait perdre entièrement la voix depuis six mois; ce médecin l'entreprit, et avec une tisane d'*erysimum*, le tira d'affaire en telle sorte que non-seulement il parle, mais il chante, et a la voix aussi forte qu'il l'ait jamais eue. » RACINE. *Lettre V à Boileau*, Paris, 25 juillet 1687.

— S'il advenoit qu'il feust despité, courroussé, fasché, ou marry; s'il trepignoit, s'il pleuroit, s'il cryoit, lui apportant à boyre, l'on le remettoit en nature et soubdain demeuroit quoy et joyeulx. Une de ses gouvernantes m'ha dit jurant sa fy, que de ce faire il estoit tant coustumier, qu'au seul son des pinthes et flaccons, il entroit en ecstase, comme s'il goustoit les joyes du paradis. En sorte que elles, considérans ceste complexion divine, pour le resjouir au matin

faisoyent devant lui sonner des voyrres avecques ung coulteau, ou des flaccons avecques leurs touponts, ou des pinthes avecques leurs couvercles. Auquel son il s'esgayoit, il tressailloit, et luy-mesme se bersoit en dodelinant de la teste, monochordisant des doigtz et barytonant du cul. » RABELAIS, *Gargantua*, livre I, chapitre 7.

> Là, maint gosier, barytonant bondit,
> Qui lay prononce, ou ballade accentue,
> Vire lay vire, ou rondel arrondit.

JEAN LE MAIRE DE BELGES, *Description du Temple de Vénus.*

Ténor est le seul mot qui demande une explication. Ténor, du verbe *tenere*, teneur, celui qui tient. La voix aiguë d'homme fut ainsi nommée, attendu que son office était de *tenir* le motif donné, le thème choisi dans le plain-chant, de le tenir ferme en dépit de toutes les figures et broderies dont les anciens compositeurs ornaient la musique d'église. Placée au-dessus des basses et barytons, au-dessous des contraltes et sopranes, cette voix médiaire *tenait* ses grosses notes de plain-chant, dont l'allure majestueuse était en opposition constante avec les dessins recherchés, les figures, les arabesques élégantes, rapides, parfois extravagantes du contre-point.

Les violes, le téorbe (1), le luth (2), le clavecin, avaient le privilège exclusif d'accompagner la musique de chambre. Leur son plus doux, la faculté de former des accords, des harpèges, les faisaient préférer au violon sur lequel nos compatriotes n'étaient pas suffisamment habiles. Accompagner des voix, un chant qui n'avait aucune mesure déterminée, et qu'il fallait suivre à la piste, était fort difficile. Les violonistes d'ailleurs touchaient rarement juste; on leur abandonnait le

(1) Ninon de l'Enclos jouait très bien du téorbe. Elle tenait ce talent de son père, habile musicien, et le téorbiste le plus renommé de son temps.

(2) Dans le premier intermède du *Malade imaginaire*, Polichinelle dit, en prenant son luth : — Voici de quoi accompagner ma voix. »

soin de jouer les préludes, les ritournelles, et de se faire entendre pendant que les voix se taisaient. L'air de Caron, dans l'*Alceste* de Lulli, 1674, est d'une telle conformité pour l'accompagnement avec le système établi par le maître de musique de M. Jourdain, qu'il semble écrit sous sa dictée. Molière était musicien *quoi qu'on die.*

Je veux bien admettre que Molière ait pu se faire donner par un expert les détails de la scène du maître d'armes. C'est une page isolée dans ses œuvres : elle était sans prélude et n'aura point de suite. Mais lorsqu'un auteur dramatique parle d'un art avec autant de précision que de sagacité, qu'il est éloquent sans effort, qu'il touche juste en abordant la partie technique en ses menus détails; lorsqu'il décrit le pouvoir, les agréments, les séductions de cet art avec le discernement du connaisseur, et la vive affection qu'un amant passionné montre pour sa maîtresse; lorsqu'il revient si souvent à sa musique chérie, ne fût-ce que pour lui dire, et toujours à propos, un mot de tendresse ou de galanterie; croyez que ce poète est musicien de cœur, d'esprit et de savoir.

Les premiers airs arrangés et publiés avec accompagnement de clavecin sont ceux de *la Belle Arsène* de Monsigny, d'*Atys* de Piccinni, la délicieuse romance de Martini *Plaisir d'amour ne dure qu'un moment;* ils ne furent mis au jour qu'en 1780. Avant cette époque, on livrait les airs de chant aux amateurs avec une partie de basse-continue, ainsi nommée parce qu'elle ne s'arrêtait jamais; les silences que la basse d'orchestre observait, ayant été remplis au moyen de fragments empruntés aux parties médiaires, qui suppléaient la basse d'orchestre quand elle se taisait. Des chiffres posés sur cette basse-continue indiquaient aux accompagnateurs les accords qu'ils devaient harpéger ou plaquer sous le chant. Les parties de violon, notées tout au long pour les préludes et les ritournelles, figuraient seulement en tête comme à la fin de chaque morceau.

Le luth, l'archiluth, le téorbe, la mandore, la pandore, la mandoline, sont des instruments d'une même famille, dont

la guitare est la souche. Le luth, armé de vingt cordes, est plus ancien que le téorbe. Inventé du temps de Louis XIII, le téorbe fut réduit à quatorze cordes. La guitare nous est venue des Espagnols, qui la tenaient des Maures. Nos anciens l'appelaient *guiterne, guiterre;* ces noms et celui de *guitare* procèdent également de *cithara*, mot grec latinisé. Les joueurs de luth étaient appelés familièrement *luthériens;* et trois luths, au dire des musiciens, formaient les armes parlantes de Luther.

En opposition à *teint de lis*, on disait *teint de luths.*

Voulez-vous des couvre-chefs,
Voulez-vous des bavolettes?
Voulez-vous des chaperons,
Ou de gentes damoiselles?
Voulez-vous ces teints de luths,
Ou bien ces claires brunettes?
Çà, çà, çà, desquelles voulez-vous?
Desquelles, desquelles?

Le Parnasse des Muses, Chansons à danser, n° 188, in-18, Paris, 1627.

Visage de rebec, se disait d'un visage maigre et mal fait ressemblant aux grotesques figures que l'on taillait à l'extrémité des manches des rebecs, anciens violons à trois cordes.

— Ah! mon amie, où étiez-vous? Que faisiez-vous à Isle, où vous étiez, lorsque je vous desirais ici? Partout où je rencontre le plaisir, je vous y souhaite. Voilà M. Schistre qui prend sa mandore. Le voilà qui joue quelque musique. Quelle exécution! Tout ce que ses doigts font dire à des cordes est incroyable; et comme Mme d'Holbach et moi nous n'en perdions pas un mot! — Le joli courroux! — Que cette plainte est douce. — Il se dépite; il prend son parti. — Je le crois. — Les voilà qui se raccommodent. — Il est vrai. — Le moyen de tenir contre un homme qui sait s'excuser ainsi. — Il est sûr que nous entendions tout cela. DIDEROT. *Lettre XLVII, à Mlle Voland*, 20 octobre 1760.

Je me souviens d'avoir entendu tout cela, mais sur la guitare, caressée ou déchirée avec une verve incroyable par

Huerta. Francesco Cruz Cordero, avocat à Buenos-Ayres, nous a fait entendre à Paris, en novembre 1851, sa musique d'une excellente école, dont les effets surpassent tout ce que l'on avait osé tenter sur la guitare. Ce virtuose brésilien ne doit son talent qu'à lui-même. On croit assez généralement que les guitares abondent au Brésil; point du tout, ce pays redevenu barbare en musique est maintenant veuf et dépeuplé même de ses guitares.

M. JOURDAIN.

Il y faudra mettre aussi une trompette marine. La trompette marine est un instrument qui me plaît, et qui est harmonieux.

Remarquons d'abord que c'est justement le moins harmonieux de tous les instruments de musique. Il est bruyant, mais il n'a d'autre harmonie que celle de ses aliquotes, harmonie fantastique et qu'il faut examiner avec la loupe de Savart ou de Chladni. Molière était un malin musicien !

Beaucoup de personnes savent ce que c'est qu'une trompette marine. Aux représentations du *Bourgeois gentilhomme*, je me suis aperçu que plusieurs l'ignoraient. En effet ce mot de *trompette marine* donne l'idée d'une conque de triton, d'un cornet à bouquin, d'un buccin, d'un turlututu, d'un tarantantara de la même espèce. La trompette marine, ancien monocorde, *fidis ad modum tubæ resonans*, est un instrument de la forme d'une grande mandoline. Sur un manche extrêmement long, se déploie une seule corde de boyau très grosse, montée sur un chevalet qui ne touche que d'un pied sur la table. On presse la corde avec le pouce, tandis qu'on la frotte vivement avec l'archet. Les Italiens, les Espagnols, les Allemands, les Anglais, lui donnent le même nom que nous, *tromba marina*, *trompa marina*, *see-trompete*, *marine trumpet*.

Des matelots, jouant de la trompette marine, figuraient dans un des burlesques intermèdes de *Serse*, opéra sérieux de Francesco Cavalli, mis en scène, à la cour de Louis XIV, en 1660.

Les paradistes du boulevard imitent la trompette marine, en remplaçant la mandoline par une vessie pleine d'air, et gonflée comme un ballon.

En 1775, les joueurs de trompette marine faisaient encore leur partie dans la musique du roi. Le dessus de cet instrument était exécuté par H. G. Carrion de Nisas, la quinte par P. Anores, la basse par P. Féray. Comme les trombones, les trompettes marines figuraient au nombre de trois. Elles ne pouvaient faire sonner les trois notes de l'accord d'une autre manière, la double corde leur étant interdite.

La guzla, dont se servent encore les Dalmates, est une espèce de trompette marine. Voyez *Jean Sbogar* de Charles Nodier.

M. JOURDAIN.

Au moins n'oubliez pas tantôt de m'envoyer des musiciens pour chanter à table.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Vous aurez tout ce qu'il vous faut.

M. JOURDAIN.

Mais surtout que le ballet soit beau.

Il ne s'agit point ici de prétextes pour amener et justifier les divertissements de chant et de danse, qui doivent embellir le festin donné par le gentilhomme bourgeois à la marquise Dorimène. En adornant sa comédie de tous ces brillants accessoires, Molière s'est conformé fidèlement aux usages de son époque. On chantait, on dansait devant la table où banquetaient des convives de haut parage.

Van Dyck et Lély avaient chacun à leur service une compagnie nombreuse de musiciens dont l'office était de chanter et de jouer des symphonies pendant les festins somptueux que ces peintres célèbres donnaient. Van Dyck possédait à Londres deux hotels superbes ; l'un pour l'hiver, l'autre pour l'été.

— Mme de Châtillon entra comme je dînais, et que mes violons jouaient, elle me dit : — Avez-vous le cœur d'entendre ces violons, pendant que l'on assure que nous serons

tous chassés? » Je lui répondis : — Il faut attendre et se résoudre. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1672.

Le trio chanté, le verre à la main, dans la scène première du quatrième acte, est écrit sur des paroles où la galanterie se mêle aux propos bachiques, style ordinaire des chansons de ce temps. Voyez *le Parnasse des Muses*, et cinquante recueils publiés par Ballard.

Un Anglais, digne émule de Jourdain, préparant une semblable fête, voulut avoir le premier chanteur de l'Académie royale de Musique.

— Quelle est la plus forte voix de l'Opéra? » dit-il à l'un de ses familiers.

— C'est Marcelet. »

Nulle explication n'est demandée et donnée sur l'emploi que l'on veut faire de Marcelet. On l'invite, il arrive; le repas est servi sur table; Marcelet y prend place, mange et boit comme une basse-contre de Notre-Dame qu'il était. Au dessert, il est prié de chanter. D'une voix tonnante et libéralement abreuvée, il attaque le chœur de *Castor et Pollux :*

Brisons tous nos fers ;
Ébranlons la terre ;
Embrasons les airs ;
Qu'au feu du tonnerre
Le feu des enfers
Déclare la guerre.

Une, deux, trois.

Brisons tous nos fers.

Une, deux, trois, quatre.

Brisons.

Une.

Brisons.

Une, deux.

Brisons tous nos fers.

Marcelet, choriste basse profonde, tonnante, chantait sa partie du chœur des démons, et comptait paisiblement ses pauses, comme si les hautes-contre et les tailles avaient été là prêtes à remplir les vides laissés pour les repos de la basse. Marcelet, se livrant aux transports de sa verve bachique et diabolique, ébranlait réellement les parois de la salle. Le familier se démenait comme un possédé, voyant la méprise que sa réponse avait fait commettre innocemment. Il se lève, court au maître du logis, et lui dit : — Si vous m'aviez prévenu, je vous aurais amené Jéliotte. »

L'Anglais, au comble du bonheur, de la joie, du délire, s'écrie : — Bravo, Jéliotte ! Recommencez, et comptez sur dix, sur vingt guinées de plus. »

On vint à parler ensuite de la métempsycose, et Marcelet, enhardi par ce triomphe inespéré, voulant donner à sa voix de taureau, de buffle, une origine antique et respectable, dit qu'en effet il se souvenait d'avoir été jadis le veau d'or. — Vous n'en avez perdu que la dorure, lui repartit Mlle de Fel.»

Samuel Bernard donna cent louis à Mlle Sallé pour avoir dansé galamment à la noce du président Molé, devant la table où fonctionnaient les convives.

Le même banquier envoya mille livres à Mlle Le Maure, en remerciement de ce qu'elle avait repris le rôle de Délie dans *les Fêtes grecques et romaines*, le jour où la duchesse de Mirepoix, nouvelle mariée, fit son entrée solennelle dans le monde, et vint en grande loge, en toilette magnifique, étincelante, faire la révérence au public de l'Opéra. C'était l'usage, les jeunes épouses d'un certain rang ne pouvaient entrer dans le monde que par la porte de l'Opéra. Le parterre payait ce gracieux salut en applaudissements prolongés. Si la mariée était belle, tout Paris le savait dès le lendemain : on avait du moins exposé ce tableau vivant dans le cadre le plus avantageux.

Mlle Sallé préférait les billets de Samuel aux tendres madrigaux de Bernard le gentil. Après avoir ébauché quelques mariages, flatté l'espérance de plusieurs prétendants mil-

lionnaires, dont le plus riche était le financier Bourdon, elle partit pour l'Angleterre avec Lelio de la Comédie-Italienne.

Voltaire adresse une épître, sa quarante-troisième, à Mlle Sallé, que les Anglais appelaient à Londres pour la seconde fois. L'Opéra, ses virtuoses, figurent souvent dans les vers de ce poète. Voici de sa prose : — Je viens de voir une épigramme parfaite ; c'est de notre petit Bernard sur la Sallé. Il a troqué son encensoir contre des verges ; il fouette sa coquine après avoir adoré sa déesse. On ne peut pas mieux punir ce faste de vertu ridicule qu'elle étalait si mal à propos. »

Voltaire enrageait aussi d'avoir été dupe comme tant d'autres du manège de l'adroite princesse de théâtre. Il avait dit, en parlant de Mlle Sallé, sur le ton de Bernard amoureux :

De tous les cœurs et du sien la maîtresse
Elle alluma des feux qui lui sont inconnus.
De Diane, c'est la prêtresse
Dansant sous les traits de Vénus.

Et dans une autre pièce :

Sur les pas du plaisir je vole à l'Opéra,
J'applaudis tout ce qui me touche,
La fertilité de Campra,
La gaité de Mouret, les graces de Destouche,
Pélissier par son art, Le Maure par sa voix ;
L'agile Camargo, Sallé l'enchanteresse,
Cette austère Sallé faite pour la tendresse,
Tour à tour ont mes vœux et suspendent mon choix.

— Le portrait de Mlle Sallé va paraître. Il y aura quatre vers au bas, où sa vertu ne sera sans doute pas oubliée. Cette *vertu* se compte parmi les merveilles de l'Opéra, qui sont la *voix* de la Le Maure, le *jarret* de Dupré, la *jambe* de la Camargo. » 1733. *La Cour et Paris en* 1732-33. *Revue rétrospective*, seconde série, tome V.

La Bagatelle au jour vient de paraître,
Et son auteur ose vous l'envoyer.
Vertueuse Sallé, par le titre peut-être
Que l'ouvrage va t'effrayer !

Rassure-toi, l'enjouement l'a fait naître,
Mais j'y respecte la vertu...

BOISSY, mars 1733.

Fontenelle avait recommandé Mlle Sallé par une missive de sa main adressée à M. de Montesquieu, notre ambassadeur à Londres. Thiriot et l'abbé Dubos avaient précédemment donné des lettres de recommandation à Mlle de Subligny, célèbre danseuse de l'Opéra qui partait aussi pour l'Angleterre. Ces lettres portaient l'adresse de Locke. L'illustre métaphysicien, peu sensible vraisemblablement au talent de la recommandée, mais rempli d'estime pour les recommandeurs, devint *l'homme d'affaires* de Mlle de Subligny : ce fut l'expression de Fontenelle.

Après avoir fait un si grand éloge de l'épigramme de Bernard, Voltaire, en historien exact et fidèle, aurait dû nous la donner. Je vais réparer cette omission, en me permettant quelques variations de musicien.

Sur la Sallé, la critique est perplexe :
L'un va disant qu'elle a fait maints heureux ;
L'autre répond qu'elle en veut à son sexe ;
Un tiers prétend qu'elle en veut à tous deux :
Mais c'est à tort que chacun la dégrade :
De sa vertu, pour moi, je suis certain.
Resnel soutient qu'elle est *de Bade*,
La Grognet dit qu'elle est *de Tain*.

L'amoureux et crédule Bernard chantait dans un autre ton en déposant son épître cinquième aux pieds de l'inhumaine, qui n'avait des rigueurs que pour lui. Mlle Sallé rimait aussi des épîtres, des madrigaux. Je pourrais citer des vers adressés par elle à Mlle Prévost, danseuse de l'Opéra. Notez que ses madrigaux célébraient toujours des Iris, des Chloris, et jamais des Adonis : c'était infiniment plus convenable et plus décent.

Le président de Brosses nous dira quelques mots sur la demoiselle Grognet, qui figure dans l'épigramme de Bernard. Le président écrit de Modène, il vient d'assister à la repré-

sentation d'un opéra nouveau. — Les ballets, fort jolis, étaient de la composition de Mlle Grognet (1), qui ne s'y démenait point mal en habit d'homme. Danseuse à l'Opéra-Comique de Paris, favorite de Mlle Sallé, s'il faut en croire la chronique, Mlle Grognet est fort avant dans les bonnes graces de certaines dames de Modène à cause de ses talents. Elle va toujours *vestita da uomo, una Saffò.*» *Lettres historiques et critiques sur l'Italie.*

Un succès plus brillant encore attendait Mlle Grognet à Berlin, sa danse parut merveilleuse en Prusse; le marquis d'Argens se prit d'une si belle passion pour notre virtuose, qu'il l'épousa.

L'épigramme de Bernard n'est-elle pas un peu cousine de celle que Racine avait faite *sur Andromaque?*

Le vraisemblable est peu dans cette pièce,
Si l'on en croit et d'Olonne et Créqui :
Créqui dit que Pyrrhus aime trop sa maîtresse ;
D'Olonne, qu'Andromaque aime trop son mari.

On va s'étonner peut-être après avoir lu ces pages où l'historien change de gamme et de ton à l'égard de la bien aimable Sallé, de cette prêtresse de Diane qui dansait sous les traits de Vénus. Je suis chroniqueur exact, véridique, et ne dois pas vous laisser ignorer les facéties sentimentales, *ignoscenda quidem*, qui servirent de péroraison, de cadence finale, aux préludes sévères d'une vertu fort adroitement simulée. Que sais-je? si mon indiscrète confidence porte atteinte à l'estime qu'une partie de son sexe avait pour cette virtuose, l'autre partie éprouvera sans doute pour elle une plus vive sympathie. Me voilà donc tranquille sur les résultats, hors de cour, dépens compensés.

---

(1) *La dea Flora, vagamente rappresentata in una danza, nel teatro di Milano, dalla signora Maria Grognet, virtuosa di ballo delle serenissime principesse di Modena.* Voyez le *Mercure de France*, mars 1742, page 587 ; *Sonnetto alla signora Maria Grognet.*

— Aux festins splendides que la Poupelinière donnait en son château de Passy, lorsque de belles voix avaient charmé l'oreille, que Jéliotte et Mlle de Fel avaient chanté les délices de l'amour heureux; que Chassé, d'une voix éclatante et sonore, frappait la dernière cadence d'une chanson bachique, on était agréablement surpris de voir Lany, sa sœur, Mlle Puvigné quitter la table, et dans la même salle danser les airs que l'orchestre exécutait. » MARMONTEL, *Mémoires*.

LE MAITRE A DANSER.

Je lui soutiens que la danse est une science à laquelle on ne peut faire assez d'honneur.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Et moi, que la musique en est une que tous les siècles ont révérée.

LE MAITRE D'ARMES.

Et moi, je leur soutiens à tous deux que la science de tirer des armes est la plus belle et la plus nécessaire de toutes les sciences.

LE MAITRE DE PHILOSOPHIE.

Et que sera donc la philosophie? Je vous trouve tous trois bien impertinents de parler devant moi avec cette arrogance, et de donner impudemment le nom de *science* à des choses que l'on ne doit pas même honorer du nom d'*art*, et qui ne peuvent être comprises que sous le nom de métier misérable de gladiateur, de chanteur et de baladin.

On croira peut-être que je reproduis ce dialogue afin de réhabiliter ensuite l'honneur des musiciens attaqué si brutalement; point du tout. Je sais que mes confrères ne s'offensent pas des expressions inconvenantes qu'un philosophe laisse échapper dans les transports de sa colère. Je veux uniquement signaler à leur attention le mot *chanteur*, employé pour la première fois dans la langue française. Avant cette innovation faite par Molière, le musicien chargé d'exécuter une partie vocale était appelé *chantre*.

Molière a donc inventé le mot de *chanteur*, francisé celui de *virtuoso*, masculinisé celui d'*opéra*.

L'Académie royale de Musique ouvrit son théâtre l'année suivante, 1671, et ses acteurs s'empressèrent de troquer leur nom de *chantres* contre le titre de *chanteurs*. Ce changement

était d'autant plus naturel, qu'ils passaient du chœur des cathédrales aux pompes de la scène lyrique, sans que l'on eût pris soin de préparer la transition, autrement qu'en leur faisant quitter le collet de maroquin rouge, signe de leur profession.

Il faut un nouveau nom pour un nouvel empire.

De tous les écrivains français, Molière est le seul qui nous ait donné des preuves réelles de sensibilité, de délicatesse, de bon jugement dans le sens auditif : Molière était musicien. S'il nous a fait le mot de *chanteur*, c'est que son oreille ne pouvait lui permettre d'écrire *de chantre et ; chantré* n'aurait pas manqué d'être malicieusement interprété par les méchants plaisants.

Comme cette expression *maître à danser* est élégante et leste ! pourquoi l'a-t-on abandonnée pour lui substituer *maître de danse*, aussi cacophonique qu'amphibologique ?

ACTE II, SCÈNE VI.

LE MAITRE DE PHILOSOPHIE.

Est-ce la physique que vous voulez apprendre ?

M. JOURDAIN.

Qu'est-ce qu'elle chante, cette physique ?

Ceci n'a pas besoin d'explication ; je le rapporte seulement pour montrer avec quel plaisir, quel bonheur, Molière se servait du vocabulaire des musiciens, dans une infinité de phrases qui n'avaient aucun rapport avec la musique.

Dans la scène VIII[e] du *Mariage forcé*, Sganarelle dit : — Ah ! ah ! voici bien une autre musique. »

— La peste du bourreau ! je te ferai changer de note, chien de philosophe enragé. »

Dans la scène XVI[e] de la même comédie, Alcidas, venant prier Sganarelle de vouloir bien se couper la gorge avec lui, se présente accompagné d'un bretteur de profession portant deux épées. Il est fait mention de cet usage dans les *Mémoires de M. d'Artagnan, capitaine lieutenant de la première compagnie*

des mousquetaires du roi, par Courtilz de Sandras, imprimés à Cologne en 1707, ces mémoires ont été remis au jour et paraphrasés par M. Al. Dumas. Lorsque le provocateur envoyait un cartel, au lieu de venir, comme Alcidas, inviter lui-même son adversaire, ce cartel devait être offert en cérémonie par un maître d'armes, un spadassin, qui servait ordinairement de second. La tradition a conservé longtemps au théâtre la manière dont ces lettres de faire-part devaient être remises à leur adresse. Le spadassin, s'arrêtant à dix pas de celui qu'il venait défier, jetait la lettre à terre au milieu de l'espace qui le séparait du provoqué, tirait l'épée, figurait gracieusement le salut des armes, piquait la lettre avec la pointe et, faisant trois pas en avant, la présentait au bout de la lame. J'ai vu ce jeu de scène exécuté dans *les Amours de Bayard*, sur un théâtre de province, en 1802.

Lulli, déjà fameux, avait composé la musique du *Bourgeois gentilhomme*, il fit plus encore pour le succès de Molière et les divertissements de Louis XIV. A Chambord, où cette comédie fut donnée pour la première fois le 14 octobre 1670, ce musicien se chargea du rôle du Muphti. Son prénom de *Baptiste*, imprimé tant de fois sur les livrets des ballets du roi, lui semblant trop connu, Lulli voulut se déguiser sous le pseudonyme de *Chiacchierone*, afin de n'être signalé qu'à son entrée en scène, afin de ne scandaliser qu'au bon moment les secrétaires du roi, ses confrères à venir. L'habile pantomime s'était caché sous le nom de *Chiacchierone*, diseur de riens, hableur; sa gaieté vint donner à ce rôle tout le piquant dont il était susceptible.

Un artiste de grande réputation, dont le talent domine son époque, est au-dessus de toutes les distinctions sociales. Je lui pardonne d'accepter un marquisat, avec l'obligation d'en porter le titre; mais solliciter ce titre frivole est un travers que l'on est surpris de rencontrer dans une tête où siège l'esprit, le génie même. Lulli n'en fut pas exempt, c'était la manie de son temps; il est cependant possible d'excuser cette faiblesse, en prouvant qu'il y fut entraîné par la nécessité,

par le desir de sortir vainqueur d'un défi. Ce m[illegible]s associations déjà reçu de Louis XIV des lettres de noblesse, quand on [illegible] lom- dit que, s'il voulait suivre la route ordinaire pour arriver à la gentilhommerie par une charge de secrétaire du roi, cette porte lui serait fermée, et qu'une personne de la compagnie s'en était même vantée. Pour avoir le plaisir de narguer ses ennemis, il garda ses lettres de noblesse et ne les fit point enregistrer.

Quelques jours après, il remplit de nouveau le personnage du Muphti dans *le Bourgeois gentilhomme*, à Versailles, chanta fort bien sa partie et chargea ce rôle par les danses, les pasquinades les plus folles. Le roi, qu'il divertit beaucoup, lui fit des compliments; Lulli s'empressa de lui dire qu'il avait fait tous ses efforts pour plaire à Sa Majesté; que son zèle pour la servir l'avait emporté sans doute un peu trop loin, et que malheureusement il allait en être puni. — Pourquoi donc? — Sire, j'avais dessein d'être secrétaire du roi, les secrétaires de Votre Majesté ne voudront plus me recevoir. — Ils ne voudront plus vous recevoir! repartit le monarque en propres termes; ce sera bien de l'honneur pour eux. Allez, voyez monsieur le chancelier. »

Lulli courut chez M. Le Tellier, et le bruit se répandit aussitôt que le Baptiste des *Facheux*, le *Chiacchierone* du *Bourgeois gentilhomme*, devenait monsieur le secrétaire du roi, monsieur de Lulli. Les secrétaires du roi, ses envieux, se révoltèrent, ils murmuraient tout haut : — Voyez-vous le moment qu'il choisit? A peine a-t-il quitté son bonnet pointu, sa barbe de muphti, qu'il ose solliciter une charge honorable, et prétendre à la qualité de secrétaire de Sa Majesté. Ce farceur, ce baladin, encore tout haletant des pirouettes et des gambades qu'il vient de faire sur le théâtre, demande une entrée au sceau! »

C'est ce que desirait Lulli; ce malin candidat les voulait pousser à bout, les irriter, afin que l'excès de leur dépit vînt ajouter à l'éclat de sa victoire. M. de Louvois, sollicité par messieurs de la chancellerie, et qui faisait partie de leur corps,

des mousque[illegible]é vivement. Il reproche à Lulli sa témérité, tout à [illegible]venante à l'homme qui n'avait de recommandation et de services que d'avoir fait rire. — Hé! tête-bleu, vous en feriez autant, si vous le pouviez ! » La riposte était gaillarde, ajoute un contemporain ; il n'y avait dans le royaume que le maréchal de La Feuillade et Lulli qui eussent osé répondre à M. de Louvois de cet air. Le roi dit un mot à l'oreille de M. Le Tellier, et ce chancelier alors changea de gamme, en adroit courtisan. Les secrétaires du roi vinrent lui faire des remontrances sur l'intérêt qu'ils avaient à ce qu'on refusât Lulli pour la gloire de leur corps. Le chancelier les renvoya comme des chiens, employant à leur égard des termes plus désagréables que ceux dont Louis XIV s'était servi.

Lulli reçut ses provisions avec des agréments inouïs, le reste de la cérémonie s'accomplit avec la même facilité ; ses confrères firent assaut de politesse pour l'accueillir. Lulli ne voulut pas montrer moins d'empressement et de galanterie : le secrétaire musicien donna le festin le plus somptueux à ses nouveaux camarades, et leur offrit un plat de son métier, en les invitant à la représentation du *Triomphe de l'Amour*, annoncée à l'Opéra. Ils y vinrent tous, et l'on vit la chancellerie en corps, quatre rangs de gens graves, en manteau noir, en grand chapeau de castor, aux plus belles places de l'amphithéâtre, qui écoutaient avec un sérieux admirable les sarabandes et les gigues de leur confrère le musicien. Cette singulière décoration embellit le spectacle, et l'Opéra fit connaître à tout Paris que son seigneur, ayant voulu se donner un nouveau titre, n'en avait pas eu le démenti. M. de Louvois même ne crut pas devoir garder sa mauvaise humeur. Suivi d'une troupe de courtisans, il rencontra Lulli dans la galerie de Versailles, et lui dit en passant : — Bonjour, mon confrère ! » Ce qui fut regardé comme un bon mot de M. de Louvois.

Pour avoir écrit des opéras, Lulli faillit être privé de la sépulture chrétienne ; ce ne fut qu'à force d'argent que les Petits-Pères consentirent à recevoir son corps dans leur église

de Notre-Dame-des-Victoires. Beaucoup d'autres associations religieuses l'avaient déjà repoussé. On a marqué sur le tombeau de ce musicien qu'il avait fondé une messe à perpétuité.

Dans toutes les éditions de Molière où se trouve le mot *Chiaccherone*, on fera bien de lire *Chiacchierone.* Avis aux éditeurs à venir.

Les plaisanteries du maître de philosophie, devenu dans la même scène maître de langue, étaient une critique d'un ouvrage ridicule de grammaire de ce temps-là. C'est ainsi que Favart dans *la Fille mal gardée*, vaudeville dramatique, ridiculise la singulière invention de composer de la musique au moyen des chances de trois dés, que l'on avait sérieusement proposée dans le *Mercure de France.*

Au mois de janvier 1717, la Comédie-Française vient se réunir à l'Académie royale de Musique pour donner une suite de magnifiques représentations du *Bourgeois gentilhomme* sur le théâtre de l'Opéra. « Jamais spectacle n'a été plus brillant, mieux exécuté, plus suivi, » dit le *Mercure de France* de janvier, page 250.

Voyez dans le même recueil, mars 1740, page 269, le compte rendu des représentations de *Basile et Quitterie* et du *Roi de Cocagne*, où l'Opéra, la Comédie-Italienne figuraient en entier dans les divertissements de chant et de danse ajoutés à ces comédies produites sur le théâtre des comédiens français, réunion des trois grands théâtres de Paris.

Traduits en turc, *le Malade imaginaire* et *le Bourgeois gentilhomme* ont été représentés, l'année dernière, à Constantinople, avec une brillante mise en scène, au grand contentement des naturels du pays. *Halabalachou*, qui jadis avait scandalisé l'ambassadeur turc, résidant à Paris, avait été sans doute remplacé par un mot tout à fait innocent.

Le Bourgeois gentilhomme, traduit en italien, devint un opéra bouffon, dont Paër fit la musique. Ce drame lyrique, ayant pour titre *la Testa riscaldata,* parut, en 1797, sur le théâtre de Parme.

Le même musicien avait fait représenter à Rome *l'École des*

Maris, comédie de Molière, devenue opéra bouffon sous le titre de *Una in bene, una in male*. 1794.

La Preciosa ridicola, tel est le titre d'une *farsetta*, d'une opérette représentée à Venise en 1719.

Le 9 janvier 1852, la Comédie-Française se réunit à l'Académie nationale de Musique pour donner de superbes représentations du *Bourgeois gentilhomme* sur le théâtre de l'Opéra. Les rôles de la pièce de Molière y sont remplis par MM. Samson, Provost, Leroux, Got, Delaunay, Maubant, Mirecour, Chéri, Anselme, Mathien, Mmes A. Brohan, Denain, D. Marquet. Les parties de chant y sont confiées à MM. Gueymard, Chapuis, Obin, Marié, Koenig, Merly, Berthier, Adice, à Mmes Laborde, Masson, Dameron. Dans les ballets figurent MM. Saint-Léon, Bauchet, Fuchs, Mmes Plunkett, Taglioni, Caroline, Pierron, Quéniaux, Émarot. Tous les acteurs de la Comédie-Française et l'Opéra, chant et danse, choristes et figurants, défilent devant le public dans la marche finale de ce chef-d'œuvre de Molière.

LES FEMMES SAVANTES.

MOLIÈRE, 1672.

ACTE III, SCÈNE V.

TRISSOTIN.

Vos vers ont des beautés que n'ont pas tous les autres.

VADIUS.

Les Graces et Vénus règnent dans tous les vôtres.

TRISSOTIN.

Vous avez le tour libre et le beau choix des mots.

VADIUS.

On voit partout chez vous l'*ithos* et le *pathos*.

TRISSOTIN.

Nous avons vu de vous des églogues d'un style
Qui passe en doux attraits Théocrite et Virgile.

VADIUS.

Vos odes ont un air noble, galant et doux,
Qui laisse de bien loin votre Horace après vous.

TRISSOTIN.

Est-il rien d'amoureux comme vos chansonnettes ?

VADIUS.

Peut-on rien voir d'égal aux sonnets que vous faites ?

TRISSOTIN.

Rien qui soit plus charmant que vos petits rondeaux ?

VADIUS.

Rien de si plein d'esprit que tous vos madrigaux ?

TRISSOTIN.

En ballades surtout vous êtes admirable.

VADIUS.

Et dans les bouts rimés je vous trouve adorable.

TRISSOTIN.

Si la France pouvait connaître votre prix,

VADIUS.

Si le siècle rendait justice aux beaux esprits,

TRISSOTIN.

En carrosse doré vous iriez par les rues.

VADIUS.

On verrait le public vous dresser des statues.

L'abbé de Boisrobert se les dressait lui-même. Voici comment il s'exprime dans la préface de *Cassandre :* — Je m'assure, lecteur, que cette tragi-comédie, que toute la cour et la ville ont trouvée si belle ne te paraîtra guère moins agréable sur le papier, et que tu la trouveras aussi bien soutenue par la délicatesse et par la majesté de ses vers que par la dignité de son sujet. »

Avais-je tort de vous dire que Molière était musicien excellent? Le voilà qui formule d'avance les feuilletons de nos compositeurs lyriques, devenus journalistes. Quel peintre de toutes les époques et de tous les instants! quelle scène admirable, ravissante et sublime! quel thème scintillant, en notes d'or coulé, sorti d'un moule de diamant! Et comme nos musiciens et musiciennes, car il y a des Philamintes qui se cachent parmi ces Vadius, comme nos enfileurs de notes et d'accords, musiciens sans musique, s'évertuent à gater ce motif de Molière en leurs variations trop souvent insipides; en leur prose trainante et toujours dissonante! toujours dissonante! *o colpo impensato*, prodige qui me désespère! *Vos estis sal terræ, et si sal evanuerit, in quo salietur?* Vous êtes le sel de la terre, et si le sel vient à s'évanouir, où trouvera-t-on de quoi saler? »

La *Grammaire musicale* d'Aimon ou d'Aubéry, l'A B C de Panseron, le *Gradus ad Parnassum* de Clementi, n'ont jamais formé le style d'un littérateur musicien; c'est à d'autres sources qu'il doit recourir pour épurer sa faconde. Quels discoureurs, bon Dieu! académiciens érudits leur Fétis

à la main; devisant, raisonnant avec toute la naïveté de l'enfance; batifolant comme la vache de J.-J. Rousseau; dragons impétueux, s'il s'agit d'enfoncer des portes ouvertes; diligentes corneilles, s'il faut abattre des noix; ils n'y vont pas de main morte. Tout est charmant, délicieux, énergique, melliflue, admirablement pensé, merveilleusement conduit, plein de nouveauté, de fraicheur, d'imprévu, d'incisives et ravissantes mélodies, que des accords ingénieux et et savants gourmandent, assaisonnent, avec un mirifique artifice.

> Dans *leurs* heureuses mains le cuivre devient or.
> — Et l'or devient à rien.

Trissotin se prosterne aux pieds de Vadius, Pradon exalte Bonnecorse, et La Rancune encense Ragotin.

> Eux-même avec candeur se disant immortels,
> De leurs mains tour à tour se dressent des autels.

Si les directeurs de nos larges gazettes ont un jour l'idée heureuse d'amener en leur cabinet la *Biographie universelle des Musiciens*, que Fétis a publiée, ils feront de notables épargnes sur les frais de rédaction; tout le savoir de leurs érudits vient de cette unique source : ils se donnent rarement la peine de mettre le thème en variations.

Le plus bouffon de ce *Roman comique*, de ces épopées, odes, églogues, idylles, de ces hymnes et répons chantés à tour de rôle; de ces prologues laudatifs, où Sosie passe à droite, à gauche de la lanterne sourde, où l'écoutant devient orateur, pour céder la tribune à son auditoire; le plus réjouissant de tout cela, c'est que ces panégyristes fougueux, oui, tous ces musiciens tendres, affectueux, passionnés et dithyrambiques; tous ces fabricants de prose, où vous croyez trouver l'expression et l'accent d'une conviction profonde, ne pensent pas une ligne, un mot, une lettre de ce qu'ils disent. Bien mieux! tous se détestent, s'abominent, s'exécrent, en leur peau, se méprisent même parfois, et le plus cordialement du monde.

Pourquoi voudraient-ils s'en défendre? Nature est une si bonne mère! n'inspire-t-elle pas cet énergique sentiment à tous les rivaux, amoureux ou comédiens, rimeurs ou baladins, peintres ou musiciens? Et je ne dis rien des jolies femmes prudes ou galantes, rien des hommes politiques! Si je parlais de ces ambitieux, mes duos se changeraient en quatuors discordants au suprême degré, mon drapeau bicolore deviendrait un prisme; tant le chromatique du cœur humain est riche en transitions, en contrastes bizarres!

Envieux et jaloux, ces musiciens se détestent: il suffit d'un entr'actes au foyer, pour en acquérir la certitude plus que parfaite. En ce lieu de franchise, on parle à cœur ouvert, à voix pleine, sonnante, et la critique, ayant ses libres coudées, cingle comme la grêle.

Rimbomba il tuono,
Mista a la grandine
Scroscia la piova.

NOZZE DI FIGARO, aria di Basilio.

Ces musiciens, hypocrites flatteurs, s'abominent : leur joie eût été de voir tomber tout à plat, de voir s'effondrer l'opéra nouveau, qu'ils vanteront demain à triple carillon.

Tout en se disant, se faisant des m'amours, ces musiciens s'exécrent, s'il faut ajouter une entière croyance à ce qu'ils disent publiquement, hautement, à tout venant, en leurs colloques du foyer.

Je t'attends à la caserne,
Là tu changeras de ton.

En effet,

L'orage va cesser,
Déjà les vents s'apaisent,
Les voilà qui se taisent.

Le rival est à peine assis devant sa table de journaliste, qu'il fait un retour sur lui-même. — Voilà pourtant comme je serai dimanche! » se dit-il, à l'imitation de celui que vous

savez. — Abjurons un moment toute haine, trève de sarcasmes, de quolibets, de perfidies ingénieuses, soyons bon enfant, politique adroit et prévoyant. Lisons un peu dans l'avenir. Ma bile s'est expectorée suffisamment au foyer, donnons de l'encensoir au camarade; il faudra bien qu'il me réciproque cette fumée. Soyons libéral, afin qu'il se montre prodigue; proclamons-le généralissime, il sera forcé de m'élever à la royauté. N'est-ce pas le résultat prévu du *crescendo* rossinien?

Entre artistes tout est commun,
On se prête,
On est honnête;

chantait Arlequin dans *la Tragédie au Vaudeville*, facétie de l'an VIII de notre république n° 1. *Se prestoun lou sabouraire*, ils se prêtent le savouret, l'os qui se promène de pot en pot, afin d'y déposer ce qui peut lui rester de suc et de saveur.

Cher Polynice, hélas! le *profit* nous rassemble,

poussons à la recette, bridons encore une fois cet oison que l'on nomme *public parisien:* in animâ vili faciemus experimentum. Ce juge suprême, d'un goût infaillible, éprouvé, dont l'Europe entière adopte les arrêts, (si vous l'en croyez;) ce fin connaisseur (à ce qu'il dit), ce Poinsinet, à qui l'on peut faire avaler des boas, des requins en forme de goujons, se laissera mystifier encore avec sa bonhommie ordinaire. »

Vous croyez sans doute que je vais réclamer hautement contre la diplomatie de ces musiciens, contre cette ligue innocente, que plusieurs ont osé nommer *scandaleuse;* point du tout. J'applaudis vivement de la voix et des mains. Le tour est excellent, il est de bonne guerre, et le motif en est infiniment louable : il s'agit de turlupiner une millième fois le public de Paris.

Non ignara mali, miseris succurrere disco.

Gagner de l'argent, tel est le but avoué, bien connu, vers lequel tous ces brosseurs de notes et de prose se dirigent : on

ne saurait décemment leur en supposer un autre. Le musicien financier, quatre ou six fois millionnaire, n'a pas besoin d'argent; celui-là du moins ne vise, ne pousse point à la recette; puisque sa dépense en éloges marchandés, achetés et payés, excède, outre-passe de cent coudées le profit d'un succès. Echangeant des feuilletons louangeurs, des réclames pyramidales, contre des articles de la même espèce, il ne paye pas en monnaie de singe, en pages typographiques; mais en gravures tirées sur papier de soie, en billets de banque français, allemands, belges, anglais, hollandais, prussiens, italiens. Ses comptoirs et ses compteurs sont postés, échelonnés sur tous les points du globe, et prêts à verser leurs bienfaits séducteurs dans toutes les mains qui gouvernent une plume de journaliste. Ses commis-voyageurs parcourent l'Europe. Dès qu'un opéra financier montre le bout de son nez sur une affiche, on voit le télégraphe électrique fonctionner avec tant de prestesse, d'exactitude et de libéralité, que les mêmes résultats sont obtenus partout avec les mêmes moyens. Tant les gazetiers sont esclaves de leur conscience et tant le public est indifférent à l'égard de la musique, lorsque le compositeur est assez inventif pour lui montrer le soleil par un trou! lorsque le financier possède un crédit assez grand pour obtenir d'admirables décors, des costumes superbes, des cathédrales de toutes les espèces, des ballets étranges, des rivières, des ponts, des escaliers, des incendies, etc., précieux accessoires qui deviennent l'objet principal, unique même. Témoin ce pauvre ténor qui s'évertue, se tord, s'égosille en vain, pour chanter je ne sais quel hymne languissant, dont le public ne prend aucun souci; tant il est charmé, captivé, fasciné par le disque d'une lanterne magique! Ventre affamé n'a point d'oreilles; il paraît que les yeux éblouis n'en ont pas davantage. Chanter dans le désert au milieu d'une salle comble, était un problème dont un financier pouvait seul procurer la solution au plus habile comme au plus infortuné des ténors français.

Procéder et toujours procéder avec cet attirail honteux

pour un musicien, se munir constamment de la précieuse remorque, c'est avouer, c'est estamper soi-même sa propre faiblesse, de la manière la plus naïve. C'est se montrer le digne rival, non pas de Rossini, de Verdi, mais de Servandoni. Ce fameux architecte est l'inventeur de ce genre de spectacle. Il représentait aussi dans la salle immense des Tuileries (1738) des cathédrales, des incendies, des lunes et des soleils, des camps de Juifs et de croisés, des mers agitées, des rivières flambantes, des lacs glacés et couverts de neige, des forêts enchantées, où se promenaient des personnages galamment vêtus, superbement harnachés, et qui ne disaient mot : le public appréciait ce dernier avantage. Servandoni savait trop bien qu'à travers ces tableaux si variés et d'un intérêt si puissant, il ne fallait pas jeter un dialogue que nul au monde n'aurait écouté : la pantomime suffisait. Il importait peu que l'orchestre jouât *la Furstemberg*, la tempête d'*Alcyone*, la marche du roi de Prusse, le branle des duchesses ou *les Folies d'Espagne* pendant ces magnifiques exhibitions. Les spectateurs, enchantés, ravis, ne s'écriaient pas moins, comme en ce jour : — O les jolies danseuses ! le beau soleil ! quelle superbe cathédrale ! quel incendie éblouissant, étourdissant, réjouissant ! » Comme à présent, on ne disait rien du drame, encore moins de la musique ; et Servandoni, que tous applaudissaient, se pavanait fier comme un coq, recevait à bon droit les compliments, par la raison bien simple qu'il avait imaginé, tracé, peint, équipé, machiné toutes ces belles choses.

La Princesse de Persépolis, que Hapdé fit représenter sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, vers 1810, fut annoncée comme un spectacle dans le genre de Servandoni. *La Princesse de Persépolis* trône maintenant à l'Opéra sous d'autres noms.

— Si tu portes la croix d'honneur, c'est que tu l'as demandée. Si tu l'as demandée, c'est que tu pensais, avec une sagacité prévoyante, que cette parure devait être pour toi d'une utilité précieuse, indispensable peut-être. » Je m'incline devant les soldats ornés d'un ruban, et n'adresse de

semblables questions qu'à des musiciens. La décoration ! encore la décoration ! toujours la décoration ! Eh ! lorsque la reine de Paphos et d'Amathonte, l'impératrice des cœurs énergiques et tendres, la jolie, belle et gracieuse Cypris, Aphrodise, Vénus ou Cythérée, mère jeune et fringante de tous les Amours passés, présents et futurs, parut sur le mont Ida, pour y disputer, y conquérir le prix de la beauté, croyez-vous qu'elle fut assez confiante en sa vertu musicale ou non ; croyez-vous qu'elle fut assez financière pour s'affubler d'un tas de décorations, pour chausser une robe de velours nacarat, brodée en diamants, et se draper dans son manteau royal ? Non sans doute, la virtuose charmante se montra .... comme un opéra de Rossini, que l'on exécuterait tout nu, sans vergogne, entre deux paravents. Tout nu, comme un petit saint Jean ! tout nu, le grand et vigoureux athlète de quarante ans, frais et vermeil, brillant de jeunesse et de beauté, ferme sur ses jarrets, à l'œil étincelant d'amour, d'esprit et de malice !

Le vole-au-vent *à la financière*, harmonisé par une main savante, peut être servi sur un plat d'étain, d'argile ou de bois : il ne perdra rien de ses ineffables séductions. Faites subir la même épreuve au drame lyrique *à la financière*, privez-le de son bassin d'or, et vous verrez ce qu'il en arrivera.

Le musicien quatre ou six fois millionnaire, disons-nous, le musicien financier n'a pas besoin d'argent ; méprisant tout ignoble lucre, il ne vise pas du tout à la recette,

— A quoi vise-t-il donc ?

— A la gloire.

— Et c'est avec de tels moyens, de telles armes, qu'il prétend combattre les héros ayant nom *Mozart*, *Rossini*, *Weber*, pauvres diables privés de toute espèce de finances, et que leur mérite fait troner dans tous les chateaux forts de la musique?

— Oui. Philippe de Macédoine était un homme d'esprit. Ne disait-il pas qu'une citadelle était prise, quand on pouvait y faire entrer un âne chargé d'or?

— Propos digne d'un renard politique, et non pas d'un lion. Ce n'est pas ainsi que parlaient Alexandre et César, Mozart et Rossini, bien moins encore cet Achille, dont Horace nous dit : *Nil non arroget armis.* Ces gaillards ne s'amusaient point à graisser une infinité de pattes, ils les coupaient, les abattaient d'un revers de leur grand sabre. Philippe, Louis XI, menant leur âne par le bridon, visaient au profit et ne songeaient nullement à la gloire. »

Le financier, homme d'ordre, qui, le lendemain d'un succès éclatant, fait son addition, et voit l'énormité de la somme éparpillée aux mains, aux gueules, aux plumes qui l'ont applaudi, célébré, magnifié, porté jusqu'aux étoiles, se dit : — Serait-il possible que mon chef-d'œuvre n'en fût pas un? Voilà ce qu'il m'en a couté pour le faire recommander au public! Se laissera-t-il empaumer encore cet excellent public? Satanés journalistes, allez donc franchement! vos réticences me jugulent, vos biais me désespèrent. Sont-ils avares, méticuleux! et m'en ont-ils assez donné pour tant d'argent? Décidément il faut que je rédige moi-même tous mes feuilletons, en dix ans je pourrai bien les ajuster à ma fantaisie, et j'y suis autorisé par la mode. Profitons des bienfaits de l'usage établi. »

Vous n'avez pas besoin de plus amples détails, pour être persuadés que le compteur sait ce qu'il a compté.

Les distributeurs confidentiels de ces largesses, voyageurs ou sédentaires, le savent aussi.

Les rémunérés ne l'ignorent point, et leur nombre est considérable.

Parmi ces rémunérés, plusieurs s'empresseront de se moquer de leurs hyperboles extravagantes, ou de les justifier en faisant connaître la cause mystérieuse d'un tel effet. Ils conteront à leurs amis les bons tours joués au financier pour l'engager à tiercer, doubler même la somme offerte galamment. Parmi ces tours, il en est d'excellents, et s'ils deviennent traits d'esprit, jugez si leurs auteurs s'empresseront de les divulguer. Tout ce qui tient au théâtre, depuis les pre-

miers rôles jusqu'aux avertisseurs, sachant le secret de la comédie, ne manquent pas de le confier à leurs parents, amis et connaissances. *Fama volat;* s'il était encore quelque petite ville de France où l'arcane burlesque n'eût pas été révélé, croyez qu'à la première mutation de comédiens il le sera.

Un poète, un romancier, un dramatiste lyrique ou non, s'est-il jamais avisé de choisir pour héros un financier qui vient d'acheter son régiment? Singulier paladin que celui dont la force, le courage, le génie, se bornent à compter deux ou trois cent mille livres sur un bureau! Ce régiment, il faut l'avoir conquis à la pointe de l'épée, en parcourant tous les degrés de la gamme du soldat. Gardons-nous bien de prétendre, que l'acquéreur dont il s'agit, ne puisse briller aussi par des actions d'éclat; mais il doit attendre les suffrages de l'armée, et s'interdire surtout de payer des claqueurs et d'acheter des ordres du jour. Le soldat est sans pitié pour les facéties de ce genre.

Comme le vrai croyant, le musicien doit thésauriser pour l'avenir; marcher bravement dans les sentiers épineux de l'art, et d'un pas ferme, s'il a des souliers aux pieds. Il doit mépriser tout secours étranger; advienne que pourra. Sa tête est meublée assez bien, il est vrai, mais il n'a rien dans les mains, rien dans les poches. Les marchands de priviléges le déshéritent, il s'en applaudit. Ses amis (pas tous) le déchirent en tous lieux, bravo les amis! Interprète habile, il sait traduire à l'instant par *le diable t'emporte*, le compliment le plus affectueux du pathelin qui lui fait les yeux doux. Philosophe et dériseur, il se résigne sans effort aux tribulations de la vie d'artiste. Il sait que les voleurs brévetés, avec garantie du gouvernement, ont dû jouer de la harpe, de l'épinette et du manicordion; que le plus bête doit nécessairement être élu pour diriger l'abbaye; et que les musicastres intrigants doivent débuter pendant toute leur vie. Il les voit défiler, s'applaudir, se pavaner, et n'envie pas leur bonne fortune. Seulement il se gardera d'accepter les rubans dont

ils se parent avec orgueil : s'il portait leurs insignes, il deviendrait leur égal aux yeux du populaire musicien. S'il s'amuse aujourd'hui de toutes les menées, des écrits éphémères de plusieurs pauvres d'esprit en musique, il en rira bien plus après sa mort.

Le public vient d'apprendre le secret de la comédie. Le voilà donc instruit à son tour, et par conséquent l'univers. Monté sur son hippogriffe, un aéronaute partait l'autre jour pour aller révéler ce mystère à la lune.

— Qui diable est-ce qu'on trompe ici ? Tout le monde est dans le secret ! »

L'organiste du grand couvent, don Basile, n'a-t-il pas raison de répéter en cette circonstance, le mot délicieux qui nous a réjouis tant de fois ? Qui trompe-t-on ? le public parisien ? non, il est trop bien avisé par sa police bourgeoise. Qui trompe-t-on ? la partie la plus inepte de ce public et de celui de la province ; les marchands d'œufs, de beurre ou de fromages que les vagons entassent dans leurs quatrièmes places ; les gens enfin dont la critique ou l'approbation est et sera toujours d'une complète indifférence pour la gloire du musicien.

L'amour ne peut se commander,
Mais heureux celui qui l'inspire.

Il en est de même de la gloire, elle est d'un grand prix, et cependant les heureux du siècle ne peuvent l'acheter. Voyez notre financier compositeur lyrique, cet infortuné de La Borde. Où sont les nombreux opéras qu'il a protégés avec ses millions de fermier général (1) ? Tout est délaissé, maintenant, oublié. Son nom même, son nom serait resté parfai-

(1) — Un des fils du vieux Laborde, aujourd'hui premier valet de chambre du roi, a la malheureuse passion de composer de la musique et la satisfait trop souvent à nos dépens. C'est de ce compositeur baroque que l'abbé Claustre a été l'instituteur. GRIMM. *Correspondance*, 1er décembre 1769. » Pauvres Français, toujours dupes des financiers !

tement inconnu des gens de l'art, s'il n'avait publié quatre gros volumes illustrés d'*Essais sur la Musique*, indigeste compilation, ouvrage pitoyable fait par ses teinturiers, et qui pourtant n'est pas sans utilité.

Comme il faut amener enfin la cadence, nous conclurons de tout ceci, que Molière est un des musiciens les plus habiles ; que Trissotin et Vadius agissent en hommes de sens et d'esprit, en se réciproquant des louanges hyperboliques mais *sincères;* et que le financier, prodiguant ses trésors au bazar où l'on vend de la gloire en bouteilles de grès, fait seul un métier de dupe.

Chacun a son goût, sa folie.

Si la musique n'avait pas sa rue Quincampoix, où tant de fortunes et de réputations s'écroulèrent ; la rue du Puits-qui-Parle serait bien à redouter. Les historiens sont des fureteurs incommodes et de fort méchants plaisants : croyez qu'ils iront y chercher la vérité désolante et sans voile.

— Qui diable est-ce qu'on trompe ici ? Tout le monde est dans le secret ! » Même les historiens !

L'affiche promettait un opéra de financier aux dilettantes d'une grande ville d'Italie. Une aimable financière se plaisait à réunir en son palais ceux qui, par leur caractère ou leur position, exerçaient une influence précieuse sur le public. La dame, qui tronait en ces brillantes assemblées, paraissait prévenue à tel point contre l'œuvre annoncée, qu'un soir, après avoir exprimé ses doutes ou ses alarmes avec plus de vivacité qu'à l'ordinaire, elle dit : — Il faut que mon inspiration me fasse gagner mille écus romains : les voilà sur table, et je parie que l'opéra nouveau sera sifflé, tombera tout à plat. » Trente, quarante champions, que dis-je, cinq douzaines ! se présentèrent *subitò* pour tenir la somme engagée en se la divisant. L'officieuse imprudente se réjouit bientôt d'avoir perdu. L'opéra financier triompha merveilleusement ; et, ce qui prouve, démontre que la partition

méritait cet honneur insigne, c'est que tous les journalistes de l'endroit furent de l'avis des parieurs.

— *Adèle de Ponthieu* fait lumignon : les quatrième et cinquième actes, à cause du spectacle tout neuf de la chevalerie, empêchent la chute totale que mérite cet opéra. La musique est digne du *servum pecus*, *imitatores* du plain-chant français. Le poète n'a de son coté nulle force, nulle vivacité, point de sentiment. Le sujet est entièrement manqué. L'auteur cependant s'est donné bien de la peine pour dompter la vérité de la plume des journalistes. Il est venu à bout de mettre dans son parti Linguet qui, de toutes ses forces, crie dans sa *Gazette littéraire*, que cet opéra est admirable; mais ceux qui sont dans la confidence de la recette ne trouvent pas que ses clabauderies réussissent, et ils en concluent que le célèbre gazetier s'est laissé séduire et n'a séduit personne. » MÉTRA, *Correspondance secrète*, 26 janvier 1776.

L'empereur de toutes les Russies, Pierre Ier, traversait la Néva dans un bateau, n'ayant pour compagnie qu'un seul boyard, assez imprudent pour oser le contredire dans la conversation. Le czar le saisit à brasse-corps, et se préparait à lui répondre en le précipitant au milieu de la rivière. — Tu peux me noyer, s'écria le boyard, mais ton histoire le dira. » Ce mot arréta le trop irascible monarque.

Evangelius, riche Tarentin, eut la fantaisie de vouloir remporter le prix aux jeux pythiques; et parce qu'il n'avait pas assez de force et d'agilité pour disputer celui de la course ou de la lutte, il se risqua dans la musique. Il vint à Delphes, à la persuasion de ses flatteurs, et parut aux jeux avec une robe de toile d'or, couronné d'un laurier, dont les feuilles étaient d'or massif, et le fruit, de grosses émeraudes. Sa lyre aussi d'or, enrichie de pierreries, avec des figures d'Orphée, d'Apollon et des Muses. Un appareil si magnifique frappa d'admiration tout le théâtre, et fit naître l'espérance de voir et d'entendre des merveilles; mais dès qu'il eut commencé de chanter, de jouer des instruments, et qu'au lieu des prodiges dont on se flattait, on n'entendit qu'un misérable faucet

discordant avec la lyre, toute l'assistance éclata de rire. L'indignation succédant au mépris, les présidents des jeux le firent chasser du théâtre à coups de fouet; il traversa la scène tout sanglant, ramassant les ornements de sa lyre, que l'on fouettait aussi.

Eumèle, d'Élide, concourut aussitôt, et fut proclamé vainqueur; il ravit d'admiration l'auditoire par la beauté de sa voix et par son talent sur la lyre. Il dit au présomptueux Tarentin : — Riche, tu portais une couronne d'or; je n'en avais qu'une de laurier parce que je suis pauvre. Ces couronnes ont rehaussé ta honte et ma gloire. »

— Ceux qui sont avides de louanges sont prodigues d'argent. » *Maxime d'un philosophe latin*, que Girault-Duvivier rapporte dans sa *Grammaire des grammaires*, page 324, édition de 1840.

Après avoir habité longtemps la Russie, le médecin Poissonnier parlait un jour à Voltaire de tout ce qu'il avait écrit de faux et d'exagéré de ce pays-là. Voltaire, au lieu de se défendre, lui répondit naïvement : — Ils m'ont donné de bonnes pelisses et je suis très frileux. »

— L'intrigue, le mensonge et la charlatanerie usurpent trop souvent à Paris les honneurs dus au mérite.

» La capitale, dira-t-on, est le centre des lumières : d'accord; mais elle l'est aussi des erreurs, des folies, des caprices, et même du mauvais goût. Le Parisien est un mouton qui suit la foule et va broutant le pré où l'on le conduit; il demande des plaisirs, mais il ne choisit jamais : il les reçoit tels qu'on les lui a façonnés. Toujours prêt à s'extasier sans savoir pourquoi, il va où l'on va, il consulte moins la sensation qu'il reçoit que la sensation générale; on le voit braver héroïquement l'ennui et bâiller sans murmure : il met de la grandeur d'âme à ne point chagriner ceux qui, sous prétexte de le divertir, abusent de son temps, de sa patience et de son argent. Enfin l'intention qu'il a eue de se réjouir, lui tient lieu presque toujours d'un divertissement réel.

» Il n'en est pas de même en province : on y est assez

grossier, pour ne pas se contenter des apparences, et pour exiger du plaisir. Ce n'est pas le mot, c'est la chose que l'on veut. » MERCIER, *du Théâtre, ou nouvel Essai sur l'Art dramatique*, Amsterdam, 1773, in-8.

— Je laisse là ces discours politiques, et suis de l'opinion de nos adversaires, qui tiennent que la plus nécessaire science c'est celle qui apprend la connaissance de soi-même. Il est vrai qu'ils veulent que cela se fasse afin de s'humilier et de s'abaisser; et moi je dis qu'il faut s'étudier en cette doctrine pour de plus en plus s'admirer et s'élever, ayant toujours bonne estime de soi-même, et tâchant d'entretenir cette bonne opinion, non seulement dans notre fantaisie (par la réflexion qui se fait dans l'intérieur sur chacune de nos actions), mais aussi dans la créance de tous ceux qui nous fréquentent, quand bien ce serait à faux titre; car qu'importe de quel coté puisse venir la louange, c'est un parfum qui ne saurait rendre qu'une très agréable odeur, jamais cet instrument ne me sonne mal à l'oreille, quelque mauvaise main qui le puisse toucher. C'est pourquoi je voudrais qu'un chacun de nous tendît à cette fin : à savoir que tous nos discours fussent de nos louanges propres, encore que ce fût hors de propos et sans raison; de nos perfections bien qu'elles soient inconnues à qui que ce puisse être qu'à nous-mêmes; de nos vaillances imaginaires, qui sont toujours les plus braves et les plus hardies : de nos courtoisies, qui ne sont jamais sans dissimulation, ou sans quelque dessein de plus grand profit.

» Et pour le regard de ce que les autres doivent dire de nous, je voudrais que sans nous arrêter à tout ce que le vulgaire sans jugement, et sans discrétion, baragouine de toutes nos actions à notre désavantage, que nous eussions toujours auprès de nous quelques galants hommes tels que doivent être les affranchis des anciens empereurs romains, ces gnatons, ces parasites histrions pour louer toutes nos vertus spirituelles, c'est-à-dire invisibles. Qui feront des exclamations et des admirations sur nos rodomontades, et nous ser-

viront de témoins pour les choses qui n'ont jamais été, et qu'ils n'ont jamais vues, ayant toujours ces refrains sur tout ce que nous pouvons dire de *oui, oui, non, non, c'est cela*, et autres semblables; car les contradictions sont pour les écoles pédantesques.

» En cette île où l'on fait profession de toute civilité, il faut que la complaisance soit en pratique plutôt que la dispute, principalement en ces gens-là, qui ne sont nés que pour la louange active et indifférente. Car je ne voudrais pas qu'ils se mélassent de controler quelque action, si ce n'était pour en exalter une autre, qui tournerait davantage à notre réputation : c'est à ce blanc qu'ils doivent butter, comme la chose qui les garantit le plus de mettre couteaux sur table, et les entretient sans aucun soin si ce n'est celui de se donner du bon temps. Voilà l'une des industries que je desirerais le plus que nous missions en pratique, sans nous arrêter à tant de vains discours, qui ne servent qu'à alambiquer notre esprit sans en tirer aucun contentement. THOMAS ARTUS, *Description de l'Ile des Hermaphrodites*, satire allégorique du règne d'Henri III, 1600.

— Je rencontrais souvent les poètes dans la boutique d'un libraire. Il faut que je vous dise quelles gens c'étaient. Quelques-uns sortaient du collège, ils y avaient été pédants; d'autres venaient de je ne sais où, vêtus comme des cuistres; et, quelque temps après, trouvaient moyen de s'habiller en gentilshommes, mais ils retournaient incontinent à leur premier état, soit qu'ils eussent emprunté leurs beaux vêtements, soit qu'ils les eussent revendus pour avoir de quoi vivre. Quelques-uns ne montaient ni ne descendaient et ne paraissaient point plus en un jour qu'en l'autre. Les uns vivaient de ce qu'on leur donnait pour quelques copies, et les autres dépensaient le peu de bien qu'ils avaient en attendant qu'ils eussent rencontré quelque seigneur qui les voulût prendre à son service, ou qui leur fît bailler une pension du roi. Au reste, il n'y en avait pas un qui eût un grand et véritable génie. Toutes leurs inventions étaient imitées, ou se

trouvaient si faibles, qu'elles n'avaient aucun soutien.

» Ils n'avaient rien outre la politesse du langage, encore n'y en avait-il pas un qui l'eût parfaitement; car si le plus habile d'entre eux évitait une chose, il choppait en une autre. Plusieurs ne faisaient que traduire des livres, ce qui est très facile : lorsqu'ils voulaient composer d'eux-mêmes, ils faisaient des grotesques ridicules. La plupart étaient devenus poètes par contagion, et pour avoir hanté ceux qui se mêlaient de ce métier-là : car il n'y a point de maladie qui se gagne plus facilement que celle-ci. Sur mon Dieu, je les plains les pauvres gens, ils écrivaient sur l'imagination qu'ils avaient d'être bons écrivains, et se trompaient ainsi tout doucement. Néanmoins il y a des livres de leur main, qui sont très estimés aujourd'hui, mais je vous dirai c'est à faute de meilleurs. Il faut bien se passer à ce que l'on a malgré son envie, et moi-même n'ai-je pas été forcé de les lire, ne trouvant rien autre chose pour me divertir? Ce sont de belles pièces ma foi, que deux ou trois romans de leur façon, que l'on prise. Je veux que l'on m'ôte la vie, si je ne montre dans chacun des fautes dignes du fouet.

» Il est bien vrai que quand je me porterais à mes extrêmes efforts pour faire quelque chose de bon, possible que tous ces petits esprits seraient de beaucoup plus prisés que moi. Mais c'est aussi que pour agrandir leur réputation, ils se servent de certaines subtilités où je ne voudrais pas m'abaisser. Comme ils sont longtemps à terminer ce qu'ils font, ils ont le loisir d'en faire courir le bruit partout, et de faire desirer leurs ouvrages par les louanges qu'on leur donne sans en avoir vu seulement une partie; et, les mettant en lumière, ils les rendent agréables à quelque seigneur qui leur acquiert de la vogue dedans la cour. Outre cela ils ont quelque poétastre à leur dévotion, pour leur dire qu'ils ont de l'empire sur tous les esprits du monde, et sachez qu'ils n'en manquent pas, car il y en a qui semblent gagés du roi, pour donner des vers à tous les auteurs du temps. On voit leurs noms par tous les libraires, et

sans cela leurs œuvres ne seraient pas imprimées, car elles ruineraient les marchands de livres; si bien qu'ils font comme le roitelet qui, pour monter aux nues, se cache sous les ailes de l'aigle.

» Qui plus est, nos auteurs sont si vains qu'ils font eux-mêmes leurs préfaces, et des lettres de recommandation qui leur donnent des louanges si excessives qu'après cela l'on ne sait plus ce que l'on donnerait à des divinités. Ils les font imprimer sous le nom de quelqu'un de leurs amis, qui, bien qu'il soit très éloquent, n'en parlerait point assez suffisamment à leur gré. Que s'ils priaient quelqu'un de faire des vers pour eux; celui-ci pourrait leur répondre : — Qu'est-il » besoin que je prenne la peine de vous louer, ne le faites-» vous pas cent fois mieux que je ne saurais le faire? » Il n'y a point au monde de présomption si grande que la leur était alors (1618), et l'on m'apprit même qu'un d'entre eux, aspirant à la tyrannie, et voulant que tous les autres allassent lui rendre hommage, disait : — Il y a en-» core de petits esprits rebelles qui ne me sont point venus » faire la révérence; ce sont des petits comtes palatins qui » ne veulent pas reconnaître leur empereur, mais je les ferai » bien venir à la raison. »

» Quand on me racontait cette sottise, j'étais en pleine assemblée de ces petits écrivains où je me moquais des uns et des autres, et, là-dessus, je dis : — S'estime qui voudra le » roi des beaux esprits, mais qu'il sache que c'est moi qui » suis le grand Knès, le Prête-Jan, le Sultan, le Sophi, le » Seriffe et le grand Mogor des beaux esprits, non seulement » de l'Europe, mais de tout l'univers. » CH. SOREL, *Francion*, livre V.

— Le duc de Joyeuse avait des poètes à ses gages pour chanter ses louanges (1); mais après sa mort, arrivée à la bataille de Coutras en 1587, il n'en fut plus question. Les

(1) Il donna douze mille écus à Desportes pour une seule pièce de vers.

louanges cessèrent parce que les pensions prenaient fin, et la critique, le blâme eurent alors beau jeu. » THOMAS ARTUS, *Description de l'Ile des Hermaphrodites*, voir la note, page 185, édition de 1744.

— Il me vient en pensée un expédient infaillible pour nous illustrer tous deux, et pour donner un nouvel éclat à notre réputation.

— Hé comment cela? répondit l'intendant qui jusque-là avait écouté comme un homme qui a besoin de réputation. — Quel est donc cet expédient, et à qui tient-il que nous ne nous en servions?

LE POÈTE. Il ne tiendra qu'à vous, monsieur, écoutez-moi bien.

Le monde est rempli de sots qui ne jugent des ouvrages que par le nom des auteurs et par leur opulence. J'ai déjà un nom, vous pouvez, en me faisant sous main une forte pension, me rendre l'auteur de Paris le plus accrédité.

L'INTENDANT. J'entends cela, je pourrais, sans m'apauvrir, vous faire riche? mais à quoi bon cela? que m'en reviendra-t-il à moi?

LE POÈTE. Tout, monsieur, tout. Il vous en reviendra tout ce qui vous manque en ce monde, probité bien prouvée, et un homme après avoir établi sa fortune, doit penser à l'établissement de sa probité.

L'INTENDANT. Je vous passe tout cela, mais que pouvez-vous faire pour établir ma probité?

LE POÈTE. Force apologies, vertes réponses aux libelles qui courent contre vous, et tout ce que j'écrirai pour vous sera lu quand on me verra carrosse. Tous les sots, qui font le plus grand nombre, jugeront de mes vers par mon équipage, et par mes vers, de votre probité; en un mot vous serez mon proneur et je serai votre poète. Vous êtes mon Mécène et je serai votre Virgile. Il est clair que vous y gagnerez, car Virgile a fait plus d'honneur à Mécène, que ce protecteur n'en a fait à Virgile. »

L'intendant trouva la comparaison de Mécène à lui telle-

lement honorable, et l'argent lui coutait si peu, qu'il donna cent louis au rimeur pour entrer en commerce. Le poète les prit, et voilà tout ce que j'en sais. » RIVIÈRE DU FRESNY, *le Puits de la Vérité.*

— PASCAL. En vérité si cela est, je vois bien que je ne me connais guère en péchés.

LE PÈRE JÉSUITE. Pour vous le montrer encore mieux, ne pensez-vous pas que la bonne opinion de soi-même et la complaisance qu'on a pour ses ouvrages, est un péché plus dangereux ? Et ne serez-vous pas bien surpris si je vous fais voir qu'encore même que cette bonne opinion soit sans fondement, c'est si peu un péché, que c'est au contraire un don de Dieu ?

PASCAL. Est-il possible, mon père ?

LE PÈRE JÉSUITE. Oui, et c'est ce que nous a appris notre grand père Garasse, dans son livre français intitulé : *Somme des Vérités capitales de la religion*, partie II, page 419. — C'est en effet, dit-il, de la justice commutative, que tout travail honnête soit récompensé d'argent ou de satisfaction..... Quand les bons esprits font un ouvrage excellent, ils sont justement récompensés par les louanges publiques. Mais quand un pauvre esprit travaille beaucoup pour ne rien faire qui vaille, et qu'il ne peut obtenir ainsi des louanges publiques, afin que son travail ne demeure pas sans récompense, Dieu lui en donne une satisfaction personnelle qu'on ne peut lui envier sans une injustice plus que barbare. C'est ainsi que Dieu, qui est juste, donne aux grenouilles de la satisfaction de leur chant.

PASCAL. Voilà de belles décisions en faveur de la vanité, de l'ambition, et de l'avarice. »

BLAISE PASCAL, *Lettres écrites à un provincial*, lettre IX.

GARÇON TAILLEUR.

Mon gentilhomme, donnez, s'il vous plaît, aux garçons quelque chose pour boire.

M. JOURDAIN.

Comment m'appelez-vous ?

GARÇON TAILLEUR.

Mon gentilhomme.

M. JOURDAIN.

Mon gentilhomme! Voilà ce que c'est que de se mettre en personne de qualité! Allez-vous-en demeurer toujours habillé en bourgeois, on ne vous dira point: Mon gentilhomme. (*Donnant de l'argent.*) Tenez, voilà pour mon gentilhomme.

GARÇON TAILLEUR.

Monseigneur, nous vous sommes bien obligés.

M. JOURDAIN.

Monseigneur! Oh! oh! oh! Monseigneur! Attendez, mon ami; Monseigneur mérite quelque chose, ce n'est pas une petite parole que Monseigneur! Tenez, voilà ce que Monseigneur vous donne.

GARÇON TAILLEUR.

Monseigneur, nous allons boire tous à la santé de votre grandeur.

M. JOURDAIN.

Votre grandeur!... Oh! oh! oh! Attendez; ne vous en allez pas. A moi, votre grandeur!... (*Bas, à part.*) Ma foi, s'il va jusqu'à l'altesse, il aura toute la bourse. (*Haut.*) Tenez, voilà pour ma grandeur.

GARÇON TAILLEUR.

Monseigneur, nous la remercions très humblement de ses libéralités.

M. JOURDAIN.

Il a bien fait, je lui allais tout donner.

Le Bourgeois gentilhomme, acte II, scène 9.

Dubreuil, très mauvais acteur de la Comédie-Française, ayant quitté le théâtre en 1758, était généralement reconnu, de son vivant, pour un excellent juge des œuvres dramatiques, s'y connaissant beaucoup mieux que tous ses camarades; c'était une réputation établie, inattaquable, et pourtant personne au monde ne pouvait en produire les titres. A sa mort le mystère fut dévoilé, le public fut alors dans la confidence. Un amateur déclara qu'il perdait une pension de six cents livres que lui payait Dubreuil, afin de répandre journellement le bruit qu'il était grand connaisseur en pièces de théâtre. Cet homme se postait dans les cafés; il y vantait sans cesse le jugement exquis, la subtile pénétration de Dubreuil; personne dans la société n'ayant d'intérêt à le

contredire, cette opinion passait de bouche en bouche, et l'on se disait au parterre : — Vous voyez bien cet acteur si ridicule, c'est le plus éclairé de tous les comédiens sur le mérite d'une pièce nouvelle. »

Ainsi Dubreuil, ne pouvant faire croire au public qu'il était bon acteur, était parvenu du moins à lui persuader qu'il possédait une judiciaire infaillible. Il voulait être loué de quelque chose, et ce plaisir, qui lui coutait trente-trois sous par jour, ne lui paraissait pas trop cher.

Ce fait serait très remarquable, quand il ne servirait qu'à prouver ce que les méchants ne savent que trop bien, et ce que les honnêtes gens refusent de croire ; c'est que celui qui sort le matin avec le dessein de répandre un mensonge, est certain de l'accréditer avant la nuit, et même pour un temps, à moins qu'il n'y ait beaucoup de personnes intéressées à le détruire ; tout se dit, tout se répète, et tout se croit (1).

Si plusieurs journalistes s'accordent pour imprimer de semblables louanges, l'erreur pourra se propager plus promptement, aller plus loin, et se maintenir.... jusqu'au décès des Dubreuil d'une autre espèce. Il est rare que les réputations financées aient une autre cause, un autre dénouement.

— Il y a des célébrités factices auxquelles on travaille toute sa vie, et qui finissent à la mort. Il y a des célébrités réelles qui commencent à la tombe et ne finissent plus. » Mme Necker.

Quant à moi que jamais n'entête
L'odeur d'un encens avili,
Qui ne fais cas que de l'honnête,
Dût-il ne mener qu'à l'oubli :
C'est sans nul regret que je m'ôte
Plus d'un moyen d'être cité,
Et que je demeure à mi-côte
Du mont de la célébrité.

Lemierre.

(1) Voyez la *Galerie historique des Acteurs du Théâtre-Français*, par Lemazurier, tome I, page 144.

— Une dame de condition avait un si grand faible de se voir donner de l'encens, et ses domestiques, connaissant son défaut, en profitaient si bien, qu'il n'y en avait pas un qu'elle n'eût enrichi. Tout leur mérite cependant ne consistait qu'en ce qu'ils lui savaient débiter adroitement leurs fleurettes. Celui qui l'admirait le plus en était le mieux venu. » D'ARTAGNAN, *Mémoires*. Paris, 1707, page 382.

Le financier Bertin, trésorier des parties casuelles et protecteur de Mlle Hus, fit réussir momentanément *Paros*, tragédie pitoyable, dont l'auteur avait eu le bon esprit d'offrir le rôle principal à Mlle Hus; quoique Mlle Clairon, Mlle Gaussin, et surtout Mlle Dumesnil fussent alors à la Comédie-Française. Cet hommage fut très agréable à Mlle Hus. Bertin fit acheter une immense quantité de billets qu'il remit en des mains sûres, et *Paros* ainsi que Mlle Hus furent applaudis avec enthousiasme. Toutes les précautions étaient prises d'avance, et cette tactique infiniment commode pour les auteurs et les comédiens qui veulent se dispenser d'avoir de l'imagination et du talent, a depuis été bien perfectionnée.

Quoique Mlle Hus connût mieux que personne la valeur réelle des applaudissements qu'elle avait obtenus, elle n'en desira pas moins l'occasion d'en recevoir de semblables, et crut bientôt l'avoir trouvée.

Clairfontaine, jeune homme plein de talent et de modestie, employé dans les bureaux de Bertin, avait fait une tragédie d'*Hector*. Le financier jugea que l'un de ses subordonnés se croirait trop heureux de lui faire sa cour en offrant à Mlle Hus le rôle d'Andromaque : il se trompait. Clairfontaine avait de la fierté dans l'ame, et du goût. Le succès apparent de Mlle Hus ne lui en avait point imposé ; ce fut à Mlle Clairon qu'il donna son rôle. Il en résulta que des intrigues, dont on devine la source, empêchèrent la représentation de sa pièce qui devait lui faire honneur, et qu'il perdit une excellente place chez Bertin pour avoir manqué de confiance dans le talent de sa maîtresse.

C'est ainsi que dans la carrière des arts, l'or du financier

devient presque toujours ! le couteau de Ravaillac, le poison de la Brinvilliers. Voyez la *Galerie historique des acteurs du Théâtre-Français*, par Lemazurier, tome II, page 252.

En parlant du célèbre Garrick, mistriss Bellamy dit, en ses *Mémoires* : — Ce petit grand homme, car tel il était dans toute l'étendue du terme, avait dans le caractère autant de bassesse que d'élévation dans le talent. Cette assertion doit sembler étrange relativement à un homme qui, de l'aveu des meilleurs juges, peut être regardé comme le premier acteur qui jamais ait monté sur le théâtre. Mais j'ai eu mille preuves que son adresse égalait son habileté.

» Il envoyait, par exemple, M. Varney, le concierge de son théâtre, chez quelques femmes de qualité, les prévenir, comme par bon procédé, que le directeur devait jouer tel jour, et que, s'il était possible, il leur garderait une loge. Je l'ai vu venir faire cette histoire à des dames qui, croyant lui être fort obligées, lui donnaient une guinée pour le remercier, sans compter les étrennes de Noël, et le présent qu'on lui faisait à son bénéfice ; et cela, lorsque à ma connaissance, il n'y avait pas, pour la représentation annoncée, une seule loge de retenue. »

— Les religieux de saint Jean de Dieu, connus en France sous le nom de *Frères de la Charité*, sous celui de *Buoni Fratelli* en Italie, s'établirent à Cadix le 2 mai 1614. Ils ne s'obligèrent d'abord qu'à tenir vingt lits ; mais ils reçurent depuis tant de fondations, qu'ils admettent à présent tous les malades qui se présentent. On ne leur reconnaissait en 1685 d'autre revenu fixe que le Coreal, c'est ainsi que l'on nomme le théâtre où l'on joue les comédies. Ces religieux sont obligés à cause de cela de veiller à ce qu'il y ait de bons acteurs et de bonnes pièces. Malgré les fréquents démêlés qui s'élèvent sur ce point entre l'évêque et le gouverneur, qui doit soutenir ces religieux dans l'intérêt du public, on ne laisse pas d'y représenter des pièces bonnes et méchantes, dont les auteurs n'ont à craindre que les sifflets des cordonniers et des savetiers, qui sont en possession à Cadix, comme

dans tout le reste de l'Espagne, de juger du mérite des œuvres dramatiques.

« Ces juges éclairés sont incorruptibles, quelques sollicitations qu'on leur adresse pour obtenir leur approbation , et quelque présent même que l'on y joigne, on n'a pour résultat que ce mot *veremos*, nous verrons. On les appelle *mosqueteros*, mousquetaires, parce qu'ils se tiennent tous ensemble rangés en plusieurs files, armés de leur sifflet, et dès que leur chef donne le signal, tous à la fois embouchent le fatal instrument, et forcent ainsi les acteurs d'abandonner le théâtre. » *Voyages d'Espagne et d'Italie* du père Labat, Paris, 1730, tome I, page 217.

LE MALADE IMAGINAIRE.

MOLIÈRE, 1673.

ACTE I, SCÈNE VI.

Revenons au *Sicilien* à propos du *Malade imaginaire.*

HALI.

« Il faut qu'ils vous chantent une certaine scène d'une petite comédie que je leur ai vu essayer. »

a dit ce même Hali, qui tout à l'heure nous réjouissait avec son bécarre.

Quoique depuis vingt-deux ans on représentât des opéras italiens à Paris, le mot *opéra* n'était point encore adopté par les Français. Le drame lyrique ne cessa d'être *la comédie*, *la comédie italienne* ou *la comédie des machines*, qu'en 1671, lorsque Perrin et le musicien Cambert fondèrent notre Opéra, fort improprement désigné sous le titre d'*Académie royale de Musique.* Voyez les sonnets que Voiture et Maynard adressèrent à Mazarin en 1647. On me dira sans doute qu'en 1667 il y avait des comédies à divertissements, à grand spectacle, renfermant des morceaux d'une importance égale à celle du trio des bergers du *Sicilien*, et qui pourtant ne cessaient pas d'être de véritables comédies. D'accord ; cette objection, juste en apparence, sera détruite par un des historiens de la musique, par un homme de génie que j'ai déjà classé parmi les musiciens, par Molière lui-même, qui, suivant pas à pas les mœurs et le langage de son siècle, se hâte d'employer le mot *opéra*, dans une phrase identique avec celle du *Sicilien*, du moment où le vocable a reçu des lettres authentiques de naturalisation.

CLÉANTE.

Il m'est venu en pensée, pour divertir la compagnie, de chanter avec mademoiselle une scène d'un petit opéra qu'on a fait depuis peu.

Cléante joue ici le rôle d'un maître à chanter, il est tout simple qu'il se serve deux fois du mot *opéra*. Molière paraît si joyeux de son butin, de la conquête d'une expression nouvelle, qu'il la place même dans la bouche d'Argan. Ce malade enterré dans ses coussins pouvait bien ne pas la connaître. Il dit pourtant :

— Nous nous serions bien passés de votre impertinent opéra. »

Scarron avait écrit depuis longtemps : — Toutes vos lettres sont admirables ! c'est ce qu'on appelle *des opéras.* »

Lorsque Dorante dit, en 1670, dans la scène première du quatrième acte du *Bourgeois gentilhomme* :

— Et pour son opéra, d'une soupe à bouillon perlé, soutenue d'un jeune gros dindon, cantonnée de pigeonneaux, et couronnée d'oignons blancs mariés avec la chicorée ; »

vous voyez qu'il s'agit d'harmonie gastronomique. *Opéra* n'a rien ici de musical, il désigne l'œuvre capitale d'un expert en gourmandise; comme dans les vers suivants, le chef-d'œuvre d'un général d'armée.

Vous avez fait, seigneur, un opéra.
Quoi ! le vieux duc, suivi de Caprara ?
Quoi ! la bravoure et la matoiserie ?
Grande est la gloire, ainsi que la tuerie.
Vous savez coudre avec encor plus d'art
Peau de lion avec peau de renard.

LA FONTAINE, *épître XI, à M. de Turenne*, 1674.

— On ne doute plus du mariage de la comtesse de P***. C'est son amie qui a fait cet opéra ; le tout pour de l'argent. Mme DE SCUDÉRY, *Lettre au comte de Bussy-Rabutin.* Paris, 7 juin 1673.

— Vous vous souvenez bien de la lettre que vous m'avez promise dès que vous aurez appris que je serais grand-père. Je m'attends à un opéra. BUSSY-RABUTIN, *Lettre à Mme de G**** ; Paris, 3 janvier 1676.

TRIOLET.

Tant que la guerre durera,
Philis, vous n'aurez point d'étrennes ;
Gratis on s'entrebaisera
Tant que la guerre durera.
Donner serait un opéra,
Jusqu'à ce que la paix revienne ;
Tant que la guerre durera,
Philis, vous n'aurez point d'étrennes.

***, 1694.

Aucun de nos commentateurs, de nos grammairiens, de nos lexicographes n'a fait connaître l'origine du mot *opera*, pris dans l'acception que lui donnent les auteurs cités précédemment. J. J. Rousseau nous dit que, par antonomase, le drame lyrique reçut le nom d'*opera*, parce que la poésie, la musique, la danse, la peinture, étant réunies dans cette composition scénique, elle fut considérée comme l'*œuvre* par excellence, l'œuvre à nulle autre seconde, et nommée tout simplement *œuvre*, *ouvrage*, **opera**. C'est une erreur d'autant plus grossière que le mot *opera* fut d'abord un terme de mépris. Les travailleurs à longues bottes ne disent-ils pas *l'ouvrage*, quand ils veulent désigner une matière qu'ils n'oseraient point appeler par son nom? Les cordonniers emploient un euphémisme semblable quand ils donnent le nom de *marchandise* au cuir dont ils fabriquent les souliers.

Molière, dans *le Bourgeois gentilhomme ;* La Fontaine, dans son *Épître à M. de Turenne*, emploient le mot *opéra* dans le sens que lui donne J. J. Rousseau. L'origine de ce vocable, signifiant un drame lyrique, ne se rapporte en aucune manière à l'art musical. Je révèle cette origine dans un autre ouvrage (1) ; mais elle est assez curieuse pour que je la reproduise ici.

Les séductions du drame lyrique, inventé, mis en scène pendant le XVIe siècle, firent le plus grand tort aux repré-

(1) *Théâtres lyriques de Paris*, **l'Opéra-Italien**, non imprimé.

sentations de la tragédie et de la comédie données sur les théâtres italiens. Le dialogue récité sur le ton de la conversation, la pauvreté du spectacle, parurent insipides à tel point au public, que les acteurs académiciens et les histrions les abandonnèrent en même temps, pour s'emparer des drames espagnols, pièces romantiques où l'héroïque se mêlait au bouffon, le fantastique à l'histoire, le merveilleux aux actions de la vie ordinaire. Les Italiens, n'osant pas accorder le nom de *tragédie* ou de *comédie* à ces productions d'une irrégularité pour eux révoltante, les désignèrent sous le nom général d'*opera*, suivi d'une épithète destinée à déterminer le genre de cette *opera*, de cette *œuvre*. Ils dirent donc *opera regia*, *opera regicomica*, *tragica*, *comica*, *scenica*, *sacra*, *esemplare*, *regia ed esemplare*, etc. S'il s'agissait d'un drame lyrique, on ajoutait ces mots *per musica*, *scenica per musica*, *regia ed esemplare per musica*, *sacra per musica*, ou bien on écrivait tout simplement *opera musicale*.

Les drames espagnols ayant perdu leur crédit en Italie, le nom d'*opera*, qu'on leur donnait, ainsi qu'aux drames lyriques, devint sans partage la propriété de ces derniers.

Un titre qui revient souvent dans la conversation, est bientôt réduit à sa forme la plus abrégée. Au lieu d'*opera scenica per musica*, on dit plus tard *opera musicale*, expression déjà privée de précision, de clarté ; puis *opera*, qui ne signifiait plus rien, pour signifier trop de choses. N'importe, le mot fut adopté généralement, et l'est encore. C'est *melodramma* qu'il fallait dire. L'Italie a voulu, récemment, établir ce dernier vocable ; mais l'usage a prévalu.

Les éditions des anciens livrets nous montrent le mot *opera* fidèlement suivi de son épithète *musicale*, souvent précédée par *scenica*. On lui donnait celle d'*esemplare*, lorsque le drame renfermait une vigoureuse leçon de morale, telle qu'on la rencontre dans le dénouement de *Il Convitato di pietra*, où l'athée don Giovanni est foudroyé.

Nos anciens avaient remarqué tout ce que le sujet de *Don Juan* présentait de ressources pour le drame et pour la musique.

Saggio sopra l'Opera in musica, est un opuscule d'Algarotti, que Chastelux a traduit en français et publié sous le titre abrégé d'*Essai sur l'Opéra*. Paris, 1773, in-8.

Autrefois, on appelait *mestre de camp général* l'officier que nous désignons simplement par le dernier mot de cette périphrase. *Un général, un opéra* sont des locutions elliptiques en usage; on les comprend fort bien, quoique au fond elles n'aient pas de signification réelle et précise.

Les mots que nous empruntions aux Italiens conservaient leur genre en passant dans notre langue. On disait *une opéra*, *une orchestre*, comme on avait dit *la carrosse*, *la navire*. Des éditions de 1800 nous montrent encore le mot *orchestre* mis au féminin, sur l'autorité du grammairien Restaut. Molière a, le premier, donné le genre masculin au vocable *opéra*, que Ménage, en sa *Requête des Dictionnaires*, n'a pu citer, puisque ce mot n'était pas français en 1649 et 1652.

Empruntons quelques phrases au *prospectus* lancé par l'abbé Perrin, en février 1671, pour annoncer l'ouverture de l'Académie royale de Musique, dont il était le fondateur. Fixée au 1er mars suivant, cette solennité musicale et dramatique n'eut lieu que le 10 de ce mois.

— Quant à la patience, on ne peut concevoir que notre nation soit capable de souffrir un spectacle de cinq ou six heures de longueur comme sont les opéras d'Italie, pour beau et pour varié qu'il puisse être.

» A cela je réponds deux choses, que beaucoup de personnes qui les ont *vues* en Italie, quoique jeunes, français et seigneurs, et en ces trois qualités, très impatients, m'ont souvent témoigné qu'ils ne se sont point ennuyés dans ces représentations, bien qu'ils aient vu la même plusieurs fois.

» L'autre, qui n'a point de réplique, c'est que nous avons réduit nos opéras *françaises* à deux heures et demie ou trois petites heures de longueur, qui est celle des spectacles ordinaires. »

Après le directeur de l'Opéra, qui certes connaissait bien

le nom de sa marchandise, faisons parler un journaliste de l'époque.

— Le cardinal patron fit avancer pour MM. de Vendôme, qui sont revenus depuis peu d'Italie, la représentation d'*une* opéra afin de leur en donner le divertissement. Jugez par là combien les *opéra* sont considérables puisque de *tels* gens s'en mêlent, et les couvrent de leur protection. » *Le Mercure galant*, 20 février 1672.

Le Malade imaginaire est représenté pour la première fois le 10 février 1673, et Molière nous y montre le mot *opéra*, qu'il a rendu complétement français, en lui donnant le genre masculin, commun au plus grand nombre de nos termes en *a*.

Opéra fut adopté par nous vers 1671. L'abbé Perrin et La Bruyère, l'abbé de Marolles et Despréaux, écrivant à cette époque, lui donnent un accent aigu sur l'*e*, une *s* au pluriel. Quand nous nous emparons d'un mot étranger, il faut le franciser à l'instant, afin de ne pas être ridicules en écrivant *des quintettos, sopranos, contraltos, un quintetti, un dilettanti*. Dites *quintette, soprane, contralte*, et ces vocables, devenus français, ne présentent plus aucune difficulté de terminaison, d'orthographe et de prononciation. *Quintette, soprane, contralte*, sont bien plus italiens que *soprano, quintetto, contralto*, prononcés comme *domino, chapiteau*.

C'est d'après le même principe que nos anciens auteurs, écrivant en latin leurs œuvres scientifiques, avaient soin de latiniser leurs noms propres afin de pouvoir les décliner. Un nom allemand ou français, *de Thou*, par exemple, n'aurait pu figurer que d'une manière infiniment gauche dans un discours latin. Il eût embarrassé l'écrivain à chaque phrase; *Thuanus, Thuani, Thuano, Thuanum*, prenait sur-le-champ la désinence qu'exigeait la déclinaison latine dans ses cas différents, et se mettait ainsi parfaitement en harmonie avec le texte. Gardez-vous bien de tourner en ridicule, et de traiter de pédants ceux qui latinisaient leurs noms, en leur donnant la terminaison en *us*, ou qui les traduisaient litté-

ralement en grec, en latin, comme Schwartz-Erde, *Terre-Noire*, **Mélanchton**, Vogelsang, *chant d'oiseau*, **Ornithoparcus**, Nachtigall, *rossignol*, **Lucinius**, Giovanni Vittorio Rossi, *Jean Victor Roux*, **Janus Nicius Eritreus**.

Par une réciprocité nécessaire autant qu'ingénieuse, nos anciens avaient francisé la plupart des noms grecs et latins, tels que *Alexandre*, *Aristote*, *Aspasie*, *Auguste*, *Rutile*, *Tite*, *Cicéron*, *Sabine*, *Livie*, *Poppée*, *Messaline*, etc., afin de les introduire gracieusement dans le discours français. La métamorphose n'ayant pas été complète, les noms restés grecs ou latins n'ont pu trouver de rime en français. Racine et Voltaire ne me persuaderont jamais que *Burrhus*, *Bibulus*, riment avec *vertus* et *vendus* autrement que sur le papier. J'aime bien mieux *Brute* et *Cassie* du grand Corneille.

L'ame sonore d'un mot, toute sa physionomie, est dans la syllabe qui porte l'accent. Si le vocable est terminé par une muette, essayez de la supprimer; le mot ne perdra rien; l'accent lui reste, l'accent demeure en sa place, il va suffire pour exhaler tout l'effet sonore, et montrer le dessin du vocable tronqué. *Ariost'*, *Guid'*, *Brighel'*, *Ginevr'*, signalent parfaitement à l'œil comme à l'oreille *Ariosto*, *Guido*, *Brighella*, *Ginevra*, mots que nos anciens ont très judicieusement francisés en écrivant : *Arioste*, *Guide*, *Brighelle*, *Ginèvre*. Si vous n'usez pas de cette précaution, si vous êtes assez imprudents pour écrire, dans un texte français, des noms italiens avec l'orthographe italienne, les voyelles muettes deviendront infailliblement dures dans une bouche parisienne ; ces finales usurperont ainsi l'accent, qui de la pénultième va passer à la dernière syllabe du mot. Ce déplacement ruine, défigure, frappe de ridicule un mot ainsi désorganisé. *Tasse*, *Arioste*, *Guide*, *Brighelle*, *Ginèvre*, sont bien plus italiens pour nous que *Tasseau*, *Ariosteau*, *Guideau*, *Brighellat*, *Ginévrat;* car, n'en doutez pas, c'est ainsi que ces noms écrits à l'italienne seront prononcés. Bien mieux! les poètes se verront forcés de les scander ainsi, de les faire rimer avec *ruisseau*, *chateau*, *rideau*, *révéla*, *recevra*. Les musiciens à leur tour seront obli-

gés de suivre le dessin grotesquement barbare des paroliers.

Au lieu de *Masanielle*, *Fenelle*, *Guide*, *Ginèvre*, noms historiques de l'Italie, que notre oreille attendait, ne nous a-t-on pas brutalement donné *Masanielleau*, *Fenellat*, *Guideau*, *Ginévrat*? Notez, s'il vous plaît, qu'un ténor bouffonissime avait l'audace de chanter *le nom si doux de Ginévrat!* Quelle douceur, bon Dieu! j'eusse aimé tout autant la douceur de *Saquespéarait*, ainsi défiguré, pour rimer avec *cabaret*.

Etna, *Phryné*, *Lipari*, *Sappho*, tous les mots anciens, terminés par une voyelle dure, qui porte l'accent, n'ont pas subi la moindre altération en passant dans notre langue. L'accent restait naturellement où les Grecs l'avaient placé, tout changement aurait été nuisible. Ces mots étaient constitués d'avance pour obéir sans effort à notre prosodie. La même raison a dû nous faire adopter *opéra*, sans lui faire subir d'autre mutation que l'accent posé sur son *é*.

Opéra comique sont deux mots bien distincts; Girault-Duvivier les réunit par un tiret (*opéra-comique*) afin d'en former un mot composé : c'est une erreur, s'il s'agit de désigner un drame lyrique tel que *Silvain*, *Joseph*, *Aline*, *la Dame blanche*. D'après le système de ce grammairien, il nous faudrait ranger aussi parmi les mots composés *opéra-sérieux*, *opéra-bouffon*, *opéra-de-genre*, *opéra-traduit*, que sais-je même? peut-être *opéra-sifflé*; nous serions forcés de peindre ces mots en les affublant de ce trait d'union malencontreux; ce qui serait absurde au dernier point. Mais, à bon droit, nous ferons usage du tiret quand nous aurons à parler du théâtre de l'*Opéra-Comique*, où l'on représente des *opéras comiques*; d'un *opéra-ballet*, opéra dans lequel on a fait à la danse une plus large part qu'à l'ordinaire; d'un *opéra-franconi*, sorte de mélodrame où la musique n'est comptée pour rien, puisqu'il s'agit uniquement de montrer de pompeuses, de charmantes décorations, des couronnes d'or et de diamants, des robes de velours et de satin qui se promènent, de longues files de moines blancs, bleus, noirs, des cardinaux, des arbalétriers, des cavalcades, etc. Comme il est nécessaire que le fracas

des chassis, des machines, des flots de la mer, des barques, des navires, des chevaux, des armures de fer ou de cuivre, des patineurs corrodant le parquet, n'arrive pas jusqu'à l'oreille des spectateurs, on a soin de faire tonner l'orchestre, le chœur, et même les virtuoses d'une manière assez stridente pour effacer au moyen d'un *rom rom* régulièrement harmonique tous ces bruits incommodes et discordants. Les ouvriers qui se dévouent à fabriquer ce *rom rom* ne ressemblent-ils pas aux manœuvres qui riment les devises dont on entoure les pralines et les diablotins?

Le peintre grec Timomaque faisait sonner des fanfares par des musiciens toutes les fois qu'il montrait ses tableaux. *El Mozo* (Francesco de Herrera, dit) peintre espagnol, se servit du même artifice.

La Reine de Chypre, *le Prophète*, *Jérusalem*, *l'Enfant prodigue*, brillent au premier rang des trop nombreux chefs-d'œuvre de l'opéra-franconi, genre fort à la mode aujourd'hui. Nos académiciens rimants ou non rimants, nos illustres, ayant cessé de produire des œuvres assez peu médiocres pour mériter d'être lues, des éditeurs eurent l'heureuse idée de faire brosser à la toise une prose que nul au monde ne devait lire, et d'orner ce fatras littéraire d'une infinité d'images de toute espèce, que les curieux désœuvrés feuillettent avec le plus vif intérêt, sans jeter jamais un coup d'œil sur le texte admirablement imprimé. Ces livres nommés *pittoresques* marchent de front avec les opéras-franconi, dont ils partagent la vogue. L'attention du public a changé de but, l'accessoire est devenu principal, et la richesse des peintures, la variété des estampes, des vignettes, font pardonner la misère du texte musical ou littéraire. Ce qui n'empêche pas les journalistes de crier au miracle, et les entrepreneurs d'opéra-franconi de se ruiner, lorsque les libraires à pittoresques ont abandonné la partie. L'œil est trop tôt satisfait, à l'Opéra nul succès n'est durable, et partant d'un profit réel, s'il ne repose sur une partition riche de mélodie.

Plusieurs écrivent encore *wagon* comme les Anglais, et

prononcent *vagon* à la française. Pourquoi ce luxe de lettres inutiles? Écrivez *valse, vagon, rédova*; ces mots appartiennent maintenant à notre langue, et, comme *châle, toste, houist, biftek, halte*, doivent être soumis à ses réglements. Malgré le bon exemple donné par Marolles et Perrin, malgré des autorités illustres, fournies par Despréaux et La Bruyère, *opéra* n'a pris généralement l'*s* au pluriel que cent quarante ans après son adoption. Le réformateur Voltaire, ses prédécesseurs et ses disciples faisaient une double faute en écrivant *des opéra*. Poser un accent sur l'*e* de ce mot, c'est avouer qu'il n'est plus italien. Il est devenu français, donc vous devez lui donner l'*s*, signe ordinaire du pluriel en notre langue. Je ne sache pas que l'on ait jamais poussé l'impertinence jusqu'à dire, écrire, imprimer *les opéré*. Voltaire eût-il osé tracer, figurer sur le papier des mots latins, italiens, tels que *Dominé, Déus, béné*, ridiculement surmontés par des accents aigus? L'Académie a prêché le pour et le contre à l'égard d'*opéra* comme sur une infinité d'autres mots; je n'enregistrerai donc pas ses décisions burlesques.

La Grange et Mme Molière chantaient fort bien le duo, *Belle Philis, c'est trop, c'est trop souffrir*, placé dans le deuxième acte du *Malade imaginaire*.

— BÉRÉLIE. Cette belle scène du *Malade imaginaire*, que Célinde vient de nous citer, n'a-t-elle pas toujours eu, sur le théâtre de Guénégaud, un agrément qu'elle n'avait jamais sur celui de l'Opéra. La Molière et La Grange, qui la chantent, n'ont pas cependant la voix du monde la plus belle. Je doute même qu'ils entendent finement la musique, et quoiqu'ils chantent par les règles, ce n'est point par leur chant qu'ils s'attirent une si générale approbation. Mais ils savent toucher le cœur, ils peignent les passions. La peinture qu'ils en font est si raisonnable et leur jeu se cache si bien dans la nature, que l'on ne pense pas à distinguer la vérité de la seule apparence. En un mot, ils entendent admirablement bien le théâtre, et leurs rôles ne réussissent jamais bien, lorsqu'ils ne les jouent pas eux-mêmes.

PHILÉMON. Tous ceux qui ont quelque goût pour le théâtre seront bien persuadés de ce que vous en dites. Mais l'actrice et l'acteur dont vous parlez, ne doivent pas leurs plus grands succès à la manière délicate dont ils récitent. Leur extérieur a déjà quelque chose qui impose. Leur maintien a quelque chose de touchant. Leur jeu, comme vous l'avez remarqué vous-même, imite si bien la nature, qu'ils font quelquefois des scènes muettes, qui sont d'un grand goût pour tout le monde.

BÉRÉLIE. J'ai porté cent fois cette réflexion plus loin que vous; j'ai remarqué souvent que la Molière et La Grange font voir beaucoup de jugement dans leur récit; et que leur jeu continue encore, lors même que leur rôle est fini. Ils ne sont jamais inutiles sur le théâtre. Ils jouent presque aussi bien quand ils écoutent, que lorsqu'ils parlent. Leurs regards ne sont pas dissipés; leurs yeux ne parcourent pas les loges; ils savent que leur salle est remplie, mais ils parlent, ils agissent, comme s'ils ne voyaient que ceux qui ont part à leur rôle, à leur action. Ils sont propres et magnifiques, sans rien faire paraître d'affecté. Ils se mettent parfaitement bien; ils ont soin de leur parure, autant que de se faire voir; ils n'y pensent plus quand ils sont sur la scène; et si la Molière retouche quelquefois à ses cheveux, si elle raccommode ses nœuds ou ses pierreries, ces petites façons cachent une satire judicieuse et naturelle. Elle entre par là dans le ridicule des femmes qu'elle veut jouer. Mais enfin avec tous ces avantages, elle ne plairait pas tant si sa voix était moins touchante. Elle en est si persuadée elle-même, que l'on voit bien qu'elle prend autant de divers tons qu'elle a de rôles différents; et quoique la comédie soit un spectacle, j'ai toujours cru qu'au théâtre comme ailleurs, les gens délicats préfèrent souvent le plaisir d'entendre à celui de voir.

PHILÉMON. On serait surpris de cette pensée, si l'on n'était accoutumé à la délicatesse de tout ce que vous imaginez. Quoique ce que vous avancez n'ait jamais besoin de nulle

preuve, j'ajouterai à votre réflexion, que rien ne vous plaît tant, que ce qui est naturel; et que rien ne l'est davantage, qu'une passion qui se fait voir comme elle est. La déclamation, le récit, le chant, ne servent qu'à nous peindre vivement des sentiments, qui ne pourraient paraître sans un tel secours. Je ne doute nullement que des vers, qu'on ne mettrait en musique, qu'après qu'on les aurait entendu réciter, n'eussent une grace, un air naturel, qui les rendrait infiniment agréables. Vous devriez en faire un essai. Vous savez assez de musique; et je crois que les airs de votre façon seraient d'un caractère à se distinguer avantageusement de tous les autres.

BÉRÉLIE. Je n'ai pour cela ni assez d'habileté ni assez d'inclination; mais je vous avoue, que s'il faut être un peu comédien pour faire de beaux airs, ce devrait être le métier des femmes.

CÉLINDE. Je ne sais si elles y réussiraient toutes également; mais accordez à Philémon ce qu'il vous demande. Il vous fera de belles paroles, et vous y mettrez un air, pour nous obliger. Comme il chante bien lui-même, il fera des vers propres à être chantés. Car j'ai toujours cru qu'un poète, qui travaille pour un musicien, doit se connaître en musique. Il y a des mots qui n'y sont nullement propres, et qui ne sauraient s'accommoder au chant. *Entretiens galants*, LA MUSIQUE, tome II, page 89.

A la reprise du *Malade imaginaire*, en 1736, Mlle Connell réussit admirablement comme actrice et comme cantatrice, dans ce même rôle d'Agélique.

ARGAN.

Non, non; en voilà assez. Cette comédie-là est de mauvais exemple. Le berger Tircis est un impertinent, et la bergère Philis une impudente de parler de la sorte devant son père. Montrez-moi ce papier. Ah! ah! où sont donc les paroles que vous avez dites? Il n'y a là que de la musique écrite.

CLÉANTE.

Est-ce que vous ne savez pas, monsieur, qu'on a trouvé, depuis peu, l'invention d'écrire les paroles avec les notes mêmes?

ARGAN.

Fort bien. Je suis votre serviteur, monsieur; jusqu'au revoir. Nous nous serions bien passés de votre impertinent opéra.

La défaite de Cléante est ingénieuse, plaisante; il se tire comme il peut d'un mauvais pas.

Les Lombards et les Saxons notaient leur musique en établissant, sur les paroles mêmes, des points dont la position respective d'élévation ou d'abaissement déterminait les intonations. Ils avaient des signes particuliers pour les groupes de notes. Le *Chant sur la bataille de Fontanet* en Bourgogne (25 juin 841) composé par Angelbert soldat frank, l'un des combattants, est noté de cette manière. Fétis donne ce monument très curieux dans le premier volume de sa *Biographie universelle des Musiciens*. Ce chant est tiré d'un manuscrit de la Bibliothèque nationale, fonds de Saint-Martial de Limoges n° 1154 *folio* 136.

Voyez aussi dans la *Paléographie universelle* de Silvestre, chef-d'œuvre merveilleux de l'art calligraphique, voyez un fragment d'une hymne à saint Loup, (XII[e] siècle, lombard) tiré des archives du monastère de la Cava, près de Naples.

Ave, præsul gloriose,
Ave, sidus jam cœleste,
Decorans, Lupe, cœlum.

Une ligne rouge et des notes en noir sont placées au-dessus des mots, pour en indiquer le chant. La ligne rouge semble avoir été postérieurement ajoutée.

Voilà donc les paroles portant leur musique en hiéroglyphes légers, courant au-dessus des lignes; mais on n'a pas encore trouvé le moyen de représenter les paroles avec les notes qui doivent les chanter. L'ingénieuse supposition de Cléante est toujours un problème à résoudre.

PREMIER INTERMÈDE.

SCÈNE PREMIÈRE.

POLICHINELLE.

O amour, amour, amour, amour! Pauvre Polichinelle, quelle diable de

fantaisie t'es-tu allé mettre dans la cervelle ! A quoi t'amuses-tu, misérable insensé que tu es? Tu quittes le soin de ton négoce, et tu laisses aller tes affaires à l'abandon ; tu ne manges plus, tu ne bois presque plus, tu perds le repos de la nuit ; et tout cela, pour qui? pour une dragonne, franche dragonne; une diablesse qui te rembarre, et se moque de tout ce que tu peux lui dire. Mais il n'y a point à raisonner là-dessus. Tu le veux, amour; il faut être fou comme beaucoup d'autres. Cela n'est pas le mieux du monde à un homme de mon âge ; mais qu'y faire? On n'est pas sage quand on veut, et les vieilles cervelles se démontent comme les jeunes. Je viens voir si je ne pourrai point adoucir ma tigresse par une sérénade. Il n'y a rien parfois qui soit si touchant qu'un amant qui vient chanter ses doléances aux gonds et aux verrous de la porte de sa maîtresse. (*Après avoir pris son luth.*) Voici de quoi accompagner ma voix. O nuit ! ô chère nuit ! porte mes plaintes amoureuses jusque dans le lit de mon inflexible.

SCÈNE II.

Polichinelle chante un air en italien ; une vieille se met à la fenêtre, répond à l'amoureuse chanson, dans la même langue, et se moque de lui.

SCÈNE III.

POLICHINELLE, VIOLONS *derrière le théâtre.*

LES VIOLONS, *commençant un air.*

POLICHINELLE.

Quelle impertinente harmonie vient interrompre ici ma voix?

LES VIOLONS, *continuant à jouer.*

POLICHINELLE.

Paix là ! taisez-vous, violons. Laissez-moi me plaindre à mon aise des cruautés de mon inexorable.

LES VIOLONS, *de même.*

POLICHINELLE.

Taisez-vous, vous dis-je : c'est moi qui veux chanter.

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Paix donc !

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Ouais !

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Ahi !

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Est-ce pour rire?

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Ah! que de bruit!

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Le diable vous emporte!

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

J'enrage!

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Vous ne vous tairez pas! Ah! Dieu soit loué!

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Encore?

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

Peste des violons!

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

La sotte musique que voilà.

LES VIOLONS.

POLICHINELLE, *chantant pour se moquer des violons.*

La, la, la, la, la, la.

LES VIOLONS.

POLICHINELLE, *de même.*

La, la, la, la, la, la.

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

La, la, la, la, la, la.

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

La, la, la, la, la, la.

LES VIOLONS.

POLICHINELLE.

La, la, la, la, la, la.

POLICHINELLE.

Par ma foi, cela me divertit. Poursuivez, messieurs les violons ; vous me ferez plaisir. (*N'entendant plus rien.*) Allons donc, continuez, je vous en prie.

SCÈNE IV.

POLICHINELLE.

Voilà le moyen de les faire taire. La musique est accoutumée à ne point faire ce qu'on veut. Or sus, à nous. Avant que de chanter, il faut que je prélude un peu, et joue quelque pièce, afin de mieux prendre mon ton. (*Il prend son luth, dont il fait semblant de jouer, en imitant avec les lèvres et la langue le son de cet instrument.*) Plan, plan, plan, plin, plin, plin. Voilà un temps fâcheux pour mettre un luth d'accord. Plin, plin, plin. Plin, tan, plan. Plin, plan. Les cordes ne tiennent point par ce temps-là. Plin, plin. J'entends du bruit. — Mettons mon luth contre la porte.

SCÈNE V.

POLICHINELLE, ARCHERS.

UN ARCHER, *chantant.*

Qui va là ? qui va là ?

POLICHINELLE, *bas.*

Qui diable est-ce là ? Est-ce que c'est la mode de parler en musique ?

On reconnaît ici la deuxième édition du Satyre qui parle en chantant. Cette fois, il m'est permis de croire que Molière revient à cette facétie avec l'intention de se moquer de l'Académie royale de Musique où ce langage, adopté pour l'opéra, n'en paraissait pas moins étrange à la majorité du public.

Horace a fait la critique des musiciens de tous les temps (*Satire III*, livre 1) en livrant Tigellius au ridicule. Priait-on ce virtuose, il refusait de se faire entendre. Auguste, qui pouvait disposer de la vie du chanteur citharède, n'obtenait rien par les invitations les plus affectueuses. Le capricieux musicien commençait quand les solliciteurs avaient abandonné la partie, et fatiguait souvent son auditoire par un ramage interminable.

Avant de nous donner l'intermède si comique de Polichinelle, Molière avait dit :

Que de sottes façons et que de badinage !
Ménalque pour chanter n'en fait pas davantage.
Mélicerte, acte I, scène 3.

— Je ne pensois pas à ce matin estre si bon théologien, mais vous voyant tout pensif et harassé, j'ay dressé une partie au bon homme Lupolde, qui vous sert de vinaigre, et resveille-matin en tous vos deportemens : de laquelle, à mon jugement, vous recevrez grand plaisir, car industrieusement et tout à propos j'ay mis une fleuste à neuf trous, en lieu où par nécessité il passera tel, je le congnois vray naturel des musiciens que le priant d'en sonner, il n'en fera rien du tout ; mais seul, escarté, je trompe ainsi ses despits. Il visitera, nettoyera et embouchera sa fleuste, et se jettera triomphant sur quelque létabonde ou chanson triste, élégiaque. » NOEL DU FAIL DE LA HÉRISSAYE, *les Contes d'Eutrapel*, chapitre 19.

Ce n'est pas toujours pour satisfaire un vain caprice, une manie dont l'orgueil est le fondement, qu'un musicien ne se rend pas aux instances de ceux qui desirent l'entendre. La réunion du talent aux dispositions physiques et morales est nécessaire pour que l'exécution de la musique soit parfaite. Voulez-vous qu'un virtuose chante les délices de l'amour heureux, s'il a rompu le matin même avec l'Iris de ses romances les plus tendres? Les rhumes, les fluxions, les douleurs de tête et de poitrine sont parfois des excuses très réelles. Si le chanteur possède tous ses moyens, il peut se faire que le lieu ne lui convienne pas. Un salon trop garni de meubles, de draperies, de tapis, n'est point du tout propre à la musique : autant vaudrait chanter dans un matelas. Il existe des figures qui glacent les plus intrépides. Le magnétisme nous a fait connaître la cause de ces répulsions, et des sympathies qui se manifestent involontairement à l'égard de certaines personnes. Dire à quelqu'un : — Chantez-nous tel air, jouez-nous telle pièce, telles variations, est une maladresse; vous augmentez ainsi les chances du refus. Un musicien n'exécute jamais les productions des autres, s'il en

compose lui-même. Il faut le laisser libre de s'exercer de la manière la plus convenable à sa voix, à son talent, au diapason de son ame.

Au sortir de table, après avoir savouré le moka, lorsque, plongé dans un siége moelleux, éloigné des récits de la conversation, le musicien pose tranquillement, en silence, la digestion du festin délicat, splendide peut-être, que vous venez de confier à son estomac; lorsqu'il se livre au charme des souvenirs gastronomiques, aux rêves dorés de son extase voluptueuse, une main séduisante et perfide, un regard dont il a cent fois éprouvé l'incisive fascination, une bouche mélodieuse et persuasive, à qui rien ne doit résister, viennent l'arracher à sa béatitude, au repos qu'il goutait avec délices, pour le conduire, le camper, où? sur le tabouret d'un piano! devant un instrument de dommage, s'il en fut jamais en pareille circonstance! Et là, ce musicien, si bien traité jusqu'à ce moment, est obligé, pour vous plaire ; forcé, par la douce violence de votre invitation; contraint de s'immoler de sa propre main, d'exciter en lui-même une tempête, une guerre intestine, où ses poumons gonflés comme les outres d'Éole, vont se ruer sur son estomac, et tracasser, ravager, effondrer le précieux édifice qu'il venait de construire avec une harmonie, un soin, un amour, dignes hélas! d'une moins brutale cadence. Le voilà sur la sellette. Que lui demandez-vous? l'air de Figaro, *Large ồu fattotum*, rien que cela pour son début. Il faut donc qu'il lance au galop son cheval dans la cour, sous le vestibule, que dis-je avant de franchir le seuil de l'écurie. Commencer par cet air, c'est vouloir borner à deux minutes la durée de l'exercice musical. Après ce déluge de notes et de paroles, après ce train de plaisir filant à double locomotive, après ce vent brulé d'Arabie, après ce vin d'Aï, de Limoux ou de Saint-Péray, reviendrons-nous au potage des romances, et vous plaira-t-il de les voir se promener sous les peupliers, au bord du lac, aux clartés pâlissantes de la lune, si bien logée par Alfred de Musset?

S'il est périlleux pour le chanteur, cet air vous menace d'une catastrophe. Oui, madame, qui tronez sur le fauteuil doré, sous le dais; châtelaine ou maitresse de maison, cet ouragan rossinien peut gravement compromettre votre honneur; votre gloire d'amphitryonne court de grands hasards. N'importe, vous l'exigez, en avant! attaquons cet air; mais je vous préviens en ami, que si le virtuose le dit bien, c'est qu'il a mal diné.

— Bocan, maître à danser des reines de France, d'Espagne, d'Angleterre, de Pologne et de Danemark, favori du roi d'Angleterre Charles Ier, Bocan regardait au visage de ceux qui le priaient de jouer du violon, et s'il n'y avait avec eux personne qui lui déplût, il se mettait à jouer et ravissait, mais non pas sans faire bien des grimaces.

» Il ne montrait qu'aux dames et les aimait éperduement. Outre qu'il voulait qu'elles fussent belles, qu'elles lui plussent et souffrissent ses caresses, il fallait encore que pour sa peine d'aller chez elles trois fois la semaine, elles lui donnassent six pistoles (60 fr.) par mois. Après tout, quoique goutteux, cagneux, qu'il eût les pieds tortus, les mains crochues, en tenant seulement ses écolières par les mains, il conduisait si bien leur corps, qu'il leur faisait danser jusqu'aux danses qu'elles ne savaient pas...

» Depuis l'âge de seize ans jusqu'à soixante et dix, il a surpassé tous ses compagnons, et cependant il ne savait point de musique, et même ni lire, ni écrire, ni noter; il composait pourtant des airs justes, agréables, harmonieux. Charles Ier le faisait souvent manger à sa table, et le combla de libéralités. » SAUVAL, *Antiquités de Paris*, tome I, page 329.

Jean Abell, musicien anglais, ténor admirable et luthiste du roi Charles II, fut exilé d'Angleterre comme papiste en 1688; il parcourut l'Europe en troubadour. A Varsovie, Michel Wiesno-Weski, roi de Pologne, lui fit dire qu'il desirait l'entendre. Abell s'excusa sous le prétexte d'un rhume. Sur cette réponse, l'ordre précis de se rendre à la cour lui fut expédié. Dès qu'il y parut, muni de son luth, on l'intro-

duisit dans une grande salle, autour de laquelle régnait une galerie où le roi siégeait avec toute sa compagnie. On assit Abell dans un fauteuil qu'on hissa comme un lustre au milieu de la salle, au moyen de cordes et d'une poulie; puis on fit entrer des ours, et l'on donna le choix au virtuose, de chanter ou d'être descendu pour servir de pature à ces bêtes féroces. Ainsi perché, le rossignol fit entendre son ramage, et le trait de despotisme stupide et barbare dont il était victime dissipa sur-le-champ le rhume qu'il avait allégué.

Mme Mara venait de recevoir une invitation du roi de Prusse Frédéric II; l'excellente et capricieuse cantatrice dit qu'elle est malade et se met au lit. L'officier, qui s'était chargé du message, fait son rapport au roi, qui lui dit : — Puisqu'il en est ainsi, capitaine, vous allez retourner chez ma *prima donna* avec dix hommes qui m'apporteront le lit et tout ce qu'il contient. » Mme Mara, ne voulant pas être traitée avec tant de cérémonie, se hata de monter en carrosse, et chanta merveilleusement.

Directrice de l'Opéra pendant les années 1792-93-94, la commune de Paris guérissait à l'instant les indispositions, les rhumes, les catarrhes même de ses chanteurs, de ses danseurs, en les menaçant d'ajouter aux machines du théâtre, un instrument redoutable, que l'on aurait élevé sur l'avant-scène, pour l'usage des enrhumés.

Cela n'empêche pas que les scènes de Polichinelle soient moins divertissantes et moins vraies. On a grand tort de les supprimer à la représentation du *Malade imaginaire*.

— Il faut qu'un homme se contente des talents que le ciel lui a départis. Il faut que Dorine se contente d'être, par sa danse, l'honneur des bals, et qu'elle voie sans chagrin Bélise triompher à table par ses agréables chansons.

» Il faut que Fuentès (La Fontaine), qui conte avec tant de naïveté, d'agrément, et qui de cette manière est un original inimitable, n'aille point se faire siffler dans un avorton d'opéra (*Astrée*) produit sur le théâtre des diminutifs de Lulli...

» Je ne veux point que Scutarin (Scudéry) qui pouvait amuser des lecteurs oisifs avec Cyrus ou Clélie habillés à la romanesque, se laisse gagner à la démangeaison d'entonner avec une trompette enrouée et languissante :

Je chante le vainqueur des vainqueurs de la terre.

» Je trouvais Élomire (Molière) un comique admirable, soit qu'il prêchât une Agnès, soit qu'il me montrât les chagrins pathétiques d'un misanthrope, ou que naïvement il contrefît le malade d'imagination ; mais je le trouvais ridicule, et je le sifflais lorsqu'il voulait faire l'Auguste dans le *Cinna*.

» Nadarbaze (Benserade) était né pour les ballades, pourquoi s'est-il cassé le nez contre des rondeaux ? Tanaquil (Quinault) chaussait pitoyablement le cothurne, n'a-t-il pas bien fait de le quitter pour la tendresse du lyrique amoureux de l'opéra qui était son véritable talent ? Et Bevilaqua (Boileau) n'a-t-il pas fait en homme très prudent, de se renfermer dans le sel fin de la satire, dans lequel je le trouve inimitable ?

» Il n'y a point de capacité universelle, point d'homme qui seul puisse toutes choses. Le premier orateur romain était un des plus impertinents poètes de son temps ; il paraissait dans le barreau ou sur la tribune avec autant de pompe et de magnificence que le paon qui roue sa queue ; mais il se fit siffler par Juvénal en voulant faire le rossignol, et se mêler de mesurer de très méchants vers. » LE NOBLE, *l'Esprit d'Ésope*.

— Les comédies de Scarron, de Poisson, et celles de l'ancien théâtre italien, qui ont paru si plaisantes à nos pères, ne sont plus pour nous que des farces insipides. Mais ce dédain est-il bien sincère dans le plus grand nombre ? et ne vient-il pas plutôt de vanité que d'une vaine délicatesse ? Pour moi, je soupçonne qu'on rirait bien encore de ces pièces, si l'on osait en rire. La comédie des Latins était dans le goût grec.

La nôtre a été longtemps dans le goût espagnol. Elle n'est devenue vraiment française que par Molière. » TRUBLET, *Essais de littérature et de morale.*

Ridicules censeurs, dont la jalouse envie
S'efforce d'abaisser les ouvrages d'autrui,
Vous dont l'esprit grossier ne fait rien qui n'ennuie ;
Voulez-vous savoir aujourd'hui
La belle et l'unique manière
De faire du dépit à l'illustre Molière?
Faites-nous rire comme lui.

MONTREUIL.

L'Académie française, qui n'avait pas voulu de Molière quand il vivait, l'adopte cent cinq ans après sa mort. Le buste du grand homme est placé dans la salle des séances de cette société le 23 novembre 1778. Cette image due au ciseau du célèbre Houdon, offerte à l'Académie par d'Alembert, est accompagnée de ce vers ingénieux de Saurin :

Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre.

A l'occasion de cet hommage tardif, on adressa l'épigramme suivante aux quarante immortels :

Avec vous, messieurs, Dieu merci,
Molière désormais figure.
Tous nos grands hommes sont ici :
Mais ils n'y sont plus qu'en peinture.

Cinq ans auparavant, le fameux tragédien Lekain avait eu l'idée heureuse de consacrer la centenaire de Molière, (17 février 1773,) par un monument, disait-il, — qui pût convaincre la postérité de la vénération profonde que nous devons avoir pour le fondateur de la vraie comédie, et qui n'est pas moins recommandable à nos yeux comme le père et l'ami des comédiens. »

Une représentation donnée le 17 février pour célébrer la centenaire de Molière, et dont on avait destiné le produit à

faire élever une statue à la mémoire de l'illustre poète, n'offrit que la modique somme de 3,600 livres. Il fallut qu'à la honte des riches et des égoïstes, les comédiens fournissent un supplément de prix, encore ne purent-ils avoir qu'un buste pour le foyer public de leur théâtre. La souscription proposée par Lekain resta sans effet.

M. Régnier, secrétaire de la Comédie-Française et l'un des plus spirituels de ses acteurs, animé par un noble zèle, plein d'activité et de jeunesse, eut le bonheur d'accomplir l'œuvre que son prédécesseur Lekain avait projetée. La souscription que M. Régnier proposa vint donner en 1840 des résultats qui permirent de subvenir aux frais du monument construit à l'angle formé par la rue Traversière et la rue de Richelieu; monument qui fut inauguré de la manière la plus solennelle en 1844, le 15 janvier. L'idée et l'exécution de cette œuvre d'art appartiennent à M. Visconti; la statue en bronze de Molière est de M. Seurre ainé, les figures en marbre de la Comédie sérieuse et de la Comédie enjouée sont dues au gracieux ciseau de M. Pradier.

L'inscription suivante est gravée sur le piédestal :

A

MOLIÈRE

NÉ . A . PARIS

LE . XV . JANVIER MDCXII .

MORT . A . PARIS

LE . XVII . FÉVRIER

MDCLXXIII.

SOUSCRIPTION NATIONALE.

Une fontaine coule au bas de ce monument, et la rue Traversière a pris le nom de *rue Fontaine-Molière*.

Notre capitale avait déjà la rue Molière, sise à droite du théâtre de l'Odéon.

Théatre Molière, rue Saint-Martin, n° 107, bati par Boursault-Malberbe, littérateur et comédien, représentant du peuple, arrière-petit-fils de Edme Boursault, auteur du *Mercure galant*, et de plusieurs autres comédies. Cette salle de spectacle, ouverte en 1791, fermée et rouverte à diverses époques, fermée depuis le 5 novembre 1832, est maintenant occupée par une entreprise de bals publics.

CRISPIN MUSICIEN.

HAUTEROCHE, 1674.

ACTE I, SCÈNE X.

PHÉLONTE.

Allons cette chaconne en *C sol ut*.

La chaconne est un air de danse, à trois temps, très long, qui servait de finale aux ballets comme aux opéras. La chaconne, la passacaille, la bocane, les branles, la pavane, la contredanse, la forlane, les tricotets, la bergamasque, la provençale, l'allemande, l'anglaise, le rigaudon, la bourrée, la volte, la morisque, la gaillarde, le tambourin, le passe-pied, la courante, la sarabande, la gigue, les canaries, le menuet ou les menuets, la montferrine, la gavotte, la polonaise, ont cessé de figurer dans notre musique de ballet. La farandoule s'y montrait encore naguère. La musette, que plusieurs nommaient *loure*, est toujours d'un usage fréquent pour les sujets rustiques. Nous avons acquis le pas styrien, la mazourque, le pas russe, la cachucha, le bolero, le fandango, le jaleo, la polka, le galop, la rédova, le schotich.

La valse, que nous avons reprise aux Allemands, vers la fin du siècle dernier, la valse est depuis plus de quatre cents ans une danse française; témoin le *Voyage du frère Audric, cordelier*. Lisez, dans ce livre curieux, lisez le chapitre qui porte cet argument : *La grande merveille de la valse d'enfer et périlleuse*. C'était le prélude, l'introduction de la *Ronde du Sabbat*, de Victor Hugo. Le frère Audric écrivait au commencement du XIVe siècle.

Plusieurs noms de ces danses présentent un intérêt historique, et méritent d'être expliqués.

La chaconne était une danse prolongée outre mesure, interminable comme une chanson d'aveugle. On l'appela *ciecona*, de l'italien *cieco*, aveugle. Vivement sollicité par Gaëtan Vestris, Gluck consentit à mettre une chaconne dans *Iphigénie en Aulide*, 1774.

Les tricotets furent ainsi nommés à cause du trépignement fait par le danseur, frappant le parquet autant de fois qu'il y a de notes dans la mélodie ; il tripudiait, tricotait avec les instruments. Henri IV exécutait fort bien cette danse favorite, et marquait toutes les notes qui portèrent ensuite ces paroles : *de boire, de battre, et d'être un vert galant*. La chanson *Vive Henri Quatre* fut ajustée sur l'*air des tricotets*, antérieur au règne de ce prince. On dit encore aujourd'hui qu'un cheval *tricote*, lorsqu'en marchant, il remue beaucoup les pieds sans avancer.

La bocane porte le nom de son inventeur Bocan ; et le rigaudon celui de Rigaud, par la même raison. Rigaud, maître à danser de Marseille, sut donner à la combinaison de ses pas toute la gaieté, la vivacité des naturels de ce pays ; gaieté qu'il possédait lui-même au suprême degré, témoin ce dicton provençal : *Galoi* (1) *coma un rigaud*, **gai comme un rigaud**. Une difficulté se présente : *rigaud* signifie **rouge-gorge** ; il se peut très bien que la gaieté pétulante attribuée au danseur marseillais se rapporte à l'oiseau ; l'adjectif *un* en donnerait la certitude, s'il était prouvé que *Rigaud* n'est pas un sobriquet désignant la précieuse légèreté du baladin. N'avions-nous pas à l'Opéra, Malter l'Oiseau, Malter le Diable et Malter la Petite-Culotte ? Dans tous les cas, nous devons écrire *rigaudon* et non pas *rigodon*, orthographe vicieuse que l'Académie préfère. Plusieurs disent *pas de si sol*, voulant ainsi désigner le **pas de Sissonne**, inventé par Sissonne, maître à danser.

MENUET, danse française originaire de Poitou ; ses petits, ses *menus* pas, l'ont fait appeler *menuet* ou *menuets*.

---

(1) Dont les Français ont fait *galoise*.

LE MAITRE DE MUSIQUE.

Vous en serez content ; et, entre autres choses, de certains menuets que vous y verrez.

M. JOURDAIN.

Ah ! les menuets sont ma danse, et je veux que vous me les voyiez danser.

MOLIÈRE, *le Bourgeois gentilhomme*, acte II, scène I.

Les bergers normands du XIV[e] siècle sonnaient d'une espèce de cornet désigné sous le nom de *menuet* par les anciens statuts. *Leges forestarum*, capitulus II.

Le marquis de Flamarens importa le menuet en Angleterre et le dansa très galamment à la cour du roi Charles II, vers 1676. C'est alors que, par un heureux échange, les Anglais nous donnèrent la contredanse.

— Russel était un des fiers danseurs d'Angleterre, je veux dire, pour les contredanses. Il en avait un recueil de deux ou trois cents en tablature, qu'il dansait à livre ouvert ; et, pour prouver qu'il n'était pas vieux, il dansait quelquefois jusqu'à extinction. Sa danse ressemblait assez à ses habits ; il y avait vingt ans que la mode en était passée. » HAMILTON, *Mémoires du comte de Gramont.*

La gavotte nous vient des Gavots, montagnards des environs de Gap et de Briançon. Les poires gavottes, récoltées sur le versant des Alpes françaises, sont apportées dans nos départements méridionaux. C'est par corruption qu'on les appelle *garottes* en Provence. Les Gavots, garçons du devoir, ont conservé leur nom de compagnonnage.

La passacaille, dansée originairement en Espagne sur un *pasa calle*, air courant les rues, était une espèce de chaconne moins développée, d'une mélodie plus tendre, avec moins de prestesse dans le mouvement. On trouve encore une passacaille dans l'*Iphigénie en Aulide*, 1774, et l'*Alceste* de Gluck, 1776.

Les joueurs de reversi, de houist, de piquet-voleur, etc., se servent du mot *passacaille* pour désigner l'action de celui

qui laisse passer une carte qu'il pourrait prendre; plusieurs disent *impasse*. Une infinité de termes créés pour la musique, la danse, la chasse, le jeu de paume, ont été successivement introduits dans la conversation familière.

Descendez Cybèle; ceux qui se servent à chaque instant de cette expression, en jouant à l'impériale; ceux qui l'emploient pour inviter, familièrement, une jolie femme à passer du premier étage au rez-de-chaussée, ne savent peut-être pas d'où vient ce dicton proverbial, et ce qu'il signifie. S'ils voulaient tracer leur invitation sur le papier, croyez qu'ils écriraient : *Descendez si belle*, afin qu'il ne manquât rien au compliment. Il est donc indispensable, nécessaire et même utile, que je fasse disparaître les doutes qui pourraient s'élever à cet égard.

Dans *Atys*, opéra de Quinault, musiqué d'abord par Lulli, 1676, remusiqué par Piccinni, 1780, Atys et le chœur des Phrygiens s'évertuent à chanter, au lever du rideau :

Allons, allons, accourez tous,
Cybèle va descendre.

Et, ne doutant pas de l'excellent naturel de cette déesse, ils disent ensuite : *Descendez Cybèle.* Ces mots proférés en solos, en duos, à grand chœur, et mille fois répétés sur les théâtres, passèrent bientôt dans les salons, et furent adoptés généralement pour les entretiens où l'étiquette n'imposait pas de trop sévères lois. Le premier, *Cybèle va descendre*, obtint plus de crédit à cause de l'impériale, où les joueurs sont forcés de *descendre*, d'annuller, démarquer leurs jetons, lorsque la chance leur est défavorable. Le joueur heureux dit alors à son adversaire : *Descendez Cybèle.*

L'impériale fut ainsi nommée, parce que l'empereur Charles Quint l'aimait beaucoup, et la jouait très bien.

La fanfare des cors en *ré*, dont Piccinni s'est servi pour avertir Cybèle de la présence des Phrygiens, ce prélude brillant de leur prière, est le même, note pour note, que l'appel de cors en *ut* placé, vingt ans plus tard, par Dalayrac,

dans *les Deux Prisonniers*, pour annoncer l'arrivée de Clara. Est-ce une rencontre ou bien un rendez-vous? Peu nous importe. Il suffit que vous me pardonniez cette petite observation critique.

On équivoquait en 1676, je vous l'ai déjà prouvé. Lorsque Sangaride chantait : *Cybèle va descendre*, ou bien *Atys est trop heureux*, des plaisants répondaient : — *Cybèle vend des cendres*, *Atys est procureux*.

Ce mauvais jeu de mots n'est pas sans intérêt; il témoigne des soins que l'on prenait alors pour adoucir les aspérités brutales du langage français : *piqueux*, *vielleux*, *picoteux*, *blanchisseux*, *procureux*, valent bien mieux pour l'oreille que *procureur*, etc.

Marion vend de la glace, telle était l'annonce estampée en lettres cubitales au-dessus de la boutique d'une fruitière, dans l'impasse de l'Opéra. *Borgia* devint *orgia* quand un malin eut enlevé la première lettre de ce nom. Un facétieux renouvela cette plaisanterie dans le temps où l'on représentait *Arion*, drame lyrique de Fuzelier, musiqué par Matho (1714, avril). Une *m* supprimée fit annoncer par la fruitière, *Arion vend de la glace*.

Ninon de l'Enclos dansait à ravir la sarabande, avec les castagnettes obligées; c'était pourtant une danse grave, à trois temps, que nous avions empruntée aux Espagnols; mais Ninon, très jeune encore, y déployait tant de graces, de noblesse, de coquetterie, un charme si puissant, qu'elle séduisit tous les galants de la ville, quand elle fit son entrée dans le monde, en réglant ses pas sur un air de sarabande. 1631;

Les habitants du Frioul sont appelés *Forlans* et leur danse *forlane*.

La bourrée nous vient de l'Auvergne, et le rigaudon, la farandoule, de la Provence.

Plusieurs veulent franciser *farandoule*, et défigurent ce mot en écrivant *farandole*, expression barbare que tous les dictionnaires repoussent. La langue d'oc était constituée un demi-siècle avant que l'on songeât à dégrossir, à dé-

crasser le patois parisien; elle fournit plus de cinq mille mots à ce dialecte lorsqu'on voulut l'ennoblir et lui former un dictionnaire suffisant. Tous les mots en *in*, tels que *jardin, matin*; en *as*, tels que *matelas, cadenas*; en *our*, tels que *jour, retour*; en *ant*, tels que *brillant, charmant*; en *er*, tels que *iver, couvert*; en *oule*, tels que *boule, foule*, et mille autres encore sont restés identiques dans l'un et l'autre idiome. Un grand nombre ont été légèrement altérés par la prononciation septentrionale: *resoun* est devenu *raison*; *ounour*, *honneur*. *Raison* vaut bien *resoun*, mais *honneur* est-il aussi gracieusement sonore que *ounour?* Plusieurs vocables ont changé de genre en devenant français; aussi les Provençaux non lettrés disent-ils de **bons** *oranges*, de *l'huile* **vieux**, de **longues** *ongles*, **la** *sel*, **la** *sable*, etc. Les *Franciots*, c'est ainsi que dans le pays de langue d'oc on désigne les Bourguignons, les Normands, les Lorrains, les Bretons; les Franciots nous ont pris des milliers de mots sans les gater. Depuis très peu de temps ils se sont emparés du vocable *farandoule*. Par quelle fantaisie voudraient-ils le franciser à leur manière en le défigurant, en écrivant *farandole?*

D'après le même principe, et détruisant l'œuvre de leurs devanciers, depuis cinq cents ans adoptée, ces novateurs devraient dire aussi: La *fole* se porte à la pièce nouvelle, l'argent *role* comme une *bole* dans la caisse du théâtre, où l'on voit des moines à grandes *cagoles*, mangeant des artichauts à la *barigole*, sous la porte de *l'Ole*. Ils devraient écrire *noigat* au lieu de *nougat*; *peinte* au lieu de *pintade*; *morue secouée* au lieu de *brandade*; *Henriette d'Entreaux* au lieu *d'Entraigues*; *pechaire* au lieu de *péçaire*, *cédenet*, *teffeté*, *emberré*, au lieu de *cadenas*, *taffetas*, *embarras*, s'ils voulaient être conséquents. Francisez les mots italiens que vous ne sauriez décliner sans devenir absurdes au dernier point, dites *un soprane*, *un contralte*, *un quintette*, afin de ne pas offenser l'œil, l'oreille et le bon sens, en écrivant *des sopranos*, *des contraltos*, *un beau quintetti*; mais laissez aux vocables provençaux leur élégance native, n'en faites pas des batards en les adoptant. Oseriez-vous

dire *un bel animaux, un chevaux de prix ? Un beau quintetti* reproduit exactement la même bévue ; elle n'en est pas moins offerte à nos yeux en lettres cubitales, sur des titres et frontispices chargés de tous les ornements de la gravure.

Dans tous les livres de géographie imprimés à Paris, le mont Ventour est appelé *Ventoux*. On a pensé que la cime de cette montagne était sans cesse battue par les tempêtes : au contraire, c'est le point que le vent respecte le plus. Lorsque les nuages sont poussés, tracassés, tourmentés dans la plaine, ils vont se réfugier au sommet du Ventour, se grouper, se camper dans ce lieu d'asile et d'immunité. C'est là précisément qu'ils se moquent du mistral et du marin ; de ce marin redouté, violent au point d'arracher les cheminées des maisons, les queues des ânes, les cornes des bœufs. Si le marin d'Avignon avait soufflé sur Paris avant le 1er octobre 1850, la démolition de l'hotel de Nantes ne coutait rien à l'État. Les débris auraient comblé peut-être les bassins des Tuileries après avoir éborgné le grand pavillon, *ma poco importa*.

Quand on veut savoir le nom de quelqu'un, il est assez ordinaire qu'on le lui demande. Si par hasard cette personne est sourde et muette comme un rocher, on s'adresse à sa famille, à ses voisins avant de lui donner un nom de fantaisie. Si les géographes parisiens avaient pris des informations dans les environs de Bédoin, de Vaison, de Méthamis, de Mormoiron ou dans la vallée de Sault ; on leur aurait dit que le mont Ventour, bien que vanté par les poètes, n'avait rien de venté, de venteux, de ventôse, de *ventoux*. La preuve solide, vivante, irréfragable de ce fait, c'est que la petite chaîne du Ventour, le frère puiné de cet Atlas, est appelé depuis des siècles *le Ventouret* et non pas *le Ventouxet ;* nom qu'il porterait nécessairement si le *Ventoux* était son aîné. Les anciennes familles tiennent à conserver leur nom dans toute leur pureté.

Lisez les œuvres anciennes et modernes des troubadours, vous y verrez *Ventour* rimer agréablement avec *amour, flour, retour*, et non jamais avec *renous, crentous, despichous*.

Dins l'iver, à la bella estella,
Sensa vesta, la niu, lou jour,
Foût-y pregar vers la capella
Qu'eis à la cima dôu Ventour?

— *Ventour* ou *ventoux* procèdent également de *vent*, nous disputons sur une lettre. — C'est ce qui vous trompe encore; ne vous ai-je pas dit que le vent n'était pour rien dans cette affaire?

Mons Venturi, la montagne de celui qui doit venir, de l'arrivant, la montagne signal, telle est l'origine réelle de l'épithète donnée au géant de la Provence. Le Ventour est le premier point du territoire français que l'on aperçoit de la pleine mer, en venant de la côte d'Afrique, du Levant ou de l'Espagne, pour se remiser à Toulon, à Marseille. C'est la montagne signal, le point culminant signalé par les gabiers, le Mont de l'Arrivant, *Mons Venturi*, dont on a fait, le plus naturellement possible, *Mont Ventour*.

On me dira que plusieurs gazettes du midi de la France consacrent journellement ces locutions vicieuses en écrivant *farandole*, *ventoux*. Cela prouve seulement que dans nos provinces on accepte sans réflexion, sans examen, tout ce qui vient de la capitale; que l'on y reproduit les fautes d'impression des typographes parisiens, et que l'on y respecte même les plus drôlatiques bévues de l'Académie française.

Revenons à la danse.

A la Comédie-Italienne, où le spectacle se composait de comédies, d'opéras comiques et de ballets, la plus grande part des actrices commençaient par se montrer dans les ballets. Ces danseuses s'exerçaient ensuite dans la comédie, et chantaient enfin l'opéra d'une manière plus ou moins agréable. C'est la réunion de ces trois talents que l'on exigeait, que l'on applaudissait dans les rôles de jeune fille, de coquette ou de suivante, rôles établis d'abord par Mme Favart, Mlle Foulquier, dite *Catinon*, continués par Mlle Adeline (Marie-Madeleine Rigieri, *dite*) et Mme Dugazon, qui les rendit

avec une perfection telle, que cet emploi prit le nom de *dugazon* et le conserve encore de nos jours. Mme Saint-Aubin et sa fille Alexandrine, Mmes Gavaudan, Boulanger, Pradher, Mlle Darcier, ont successivement brillé dans cet emploi gracieux, et souvent d'un haut intérêt dramatique, d'actrice, cantatrice et danseuse. Cette dernière qualité n'était plus exigée depuis trente-cinq ans, et pourtant nous avons applaudi naguère une Cendrillon dansante, Mlle Darcier, digne émule de Mlle Saint-Aubin.

Elmire des *Trois Sultanes* était un personnage dansant ; et Denise de *l'Epreuve villageoise*, chantait des couplets, *Mon bon André*, dont la ritournelle devait être figurée et dansée avec coquetterie. L'allemande était à la mode en 1784, époque où *l'Épreuve villageoise* fut mise au jour ; le vaudeville final de cet opéra comique reproduisit les formes, le rhythme, l'allure de l'allemande, que Denise et son amant dansèrent à la fin de la pièce. L'allemande avait été depuis longtemps abandonnée par les Denises de Paris, et la tradition, l'usage faisaient demander encore cette danse aux Denises de la province.

Si je suis entré dans quelques détails au sujet des airs de danse, c'est que dans les salons comme au théâtre, ils ont été de la plus haute importance. Les premiers recueils de musique instrumentale se composaient presque en entier de gigues, de sarabandes, de courantes, de tambourins, de menuets, etc. (1). De là vient que nos anciens n'indiquaient point le mouvement de leurs morceaux de musique, dont le caractère était déjà connu. Cet usage est suivi par nos musiciens, quand ils publient des valses, des polkas, des contredanses. Le menuet s'est maintenu dans les quatuors, les

---

(1) *Preludi, allemande, correnti, gighe, sarabande, gavotte e Follia*, voilà ce que nous lisons sur le titre de l'admirable œuvre V, du violoniste Corelli, mis au jour à Rome en 1700. Voyez les recueils de pièces de clavecin de Chambonnières, de d'Anglebert, de Couperin, de Rameau.

quintettes, il figure encore dans les symphonies de l'immense Beethoven; en y prenant le nom de *scherzo*, il a furieusement changé d'allure. C'est la foudre, c'est la tempête, succédant à la placidité naïve des menuets de Boccherini. A toutes les époques, la plupart des airs écrits pour les voix ont été calqués sur les airs de danse adoptés par la mode. Les opéras de tous les temps nous apprennent sur quel pied dansaient ceux que ces opéras ont charmés. Nous trouverons des gigues, des canaries, des sarabandes, des courantes chantées dans les opéras de Cambert, de Lulli, de Campra; des tambourins, des musettes, des chaconnes, des passacailles dans ceux de Rameau, de P. M. Berton, de Floquet, de Philidor; les menuets, les siciliennes, les gavottes, les allemandes, foisonnent dans ceux de Gluck et de Grétry; les valses, les sauteuses, les boléros, les polonaises surtout, seront chantés sur nos théâtres en 1800; et nos opéras sont aujourd'hui bourrés de polkas, de galops, de contredanses, de rédovas, de mazourques, de schotichs.

Le tambourin était une sorte de danse théâtrale dont la musique imitait les effets du tambourin provençal joint au galoubet. La tonique et la quinte, frappées ou tenues en pédale au grave, servaient de base à la mélodie pendant une ou deux reprises de cet air de ballet.

— Le ballet d'action n'était pas encore inventé à Paris, mais on avait l'opéra-ballet et les divertissements des opéras, 1760. On aurait pu les perfectionner; point du tout, ces divertissements étaient fixés, et l'on ne sortait jamais de la doctrine consacrée. En tout opéra, l'on avait des passe-pieds au prologue, des musettes au premier acte, des tambourins au second, des chaconnes et des passacailles au troisième, au quatrième. Et, pour varier, des passacailles, des chaconnes, des tambourins, des musettes et des passe-pieds. » BARON, *Entretiens sur la Danse*.

La gigue est ainsi nommée à cause des mouvements précipités, imprimés aux *gigots* pour exécuter cette danse. On dit encore familièrement *gigotter*.

La contredanse nous vient des Anglais qui l'appelaient *country danse*, **danse de campagne.** Elle fut introduite en France vers 1676. On applaudit en 1823 la contredanse de *Cendrillon*, ballet.

—Le bal ne fut pas trop bien exécuté, s'il faut parler ainsi, tant qu'on ne dansa que les danses sérieuses. Cependant il y avait d'aussi bons danseurs et d'aussi belles danseuses, qu'il y en eût au monde dans cette assemblée; mais comme le nombre n'en était pas grand, on quitta les danses françaises pour se mettre aux contredanses. Quand ceux qui étaient de la mascarade en eurent dansé quelques-unes, le roi (d'Angleterre Charles II) trouva bon de mettre en jour les troupes auxiliaires, tandis qu'on se reposerait. Les filles de la reine et celles de la duchesse furent menées par ceux qui étaient de la mascarade. » HAMILTON, *Mémoires du comte de Gramont*.

En français, en italien comme en espagnol, *courante*, *corrente*, *seguidilla*, désigne une danse animée, et je ne sais quelle indisposition qui force de hâter le pas.

La courante à présent ne se danse pas mal
Si chaque dame porte un lavement au bal.

RAYMOND POISSON, *les Femmes coquettes*, comédie en cinq actes, 1670.

Dans la courante, espèce de branle, danse d'imitation, trois jeunes hommes amenaient en dansant trois jeunes filles; elles voulaient s'enfuir; les jeunes gens parvenaient à les rassurer. Chacun d'eux exprimait à sa chacune, et par gestes, le tourment qu'une semblable rigueur lui faisait éprouver; les jeunes filles repoussaient leurs danseurs. Chacun d'eux alors se retirait, recommençait l'œuvre de sa toilette, et, toujours en dansant, rajustait ses dentelles, étirait ses habits, revenait, sautillait, s'inclinait en cadence, pirouettait, suppliait, sautait, se désespérait en mesure. Les jeunes filles se laissaient enfin attendrir, et tous les danseurs ne formaient plus qu'un ensemble, une danse très variée, très légère,

très vive; tableau frais, agréable, charmant pour les spectateurs mêmes.

— Du temps de nos pères, ceux qui dansaient une courante, commençaient comme nous du coté des violons, et le visage tourné vers la compagnie : mais ils finissaient en tel endroit qu'il leur plaisait. Cela avait un air dégagé, cavalier, et peut-être était-ce une espèce d'enthousiasme en fait de danse, qui avait son mérite. Les paysans en usent encore de la sorte, mais depuis soixante ans et davantage on observe exactement, non seulement à la cour et à Paris, mais dans toutes les villes du royaume, de finir les courantes au même endroit où on les a commencées. » PERRAULT, *Parallèle des Anciens et des Modernes.*

— Il y avait une coutume (à-n-Avignon) qu'à chaque courante la dame qui la devait danser allait baiser M. le vice-légat à sa place. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1660.

— Un musicien novice, inconnu n'a point de honte d'entreprendre une pièce de l'étendue d'un opéra. A force de brigues et de sollicitations, il parvient à la faire jouer. Il est sifflé : il le mérite. On devrait se souvenir de ce que le roi Louis XIV dit un jour à quelqu'un :—Vous voulez aller trop vite : il faut longtemps faire des courantes, avant que de tenter un opéra. » LA VIÉVILLE DE FRENEUSE.

L'origine de la pavane est illustre; le conquérant du Mexique, Fernand Cortez, en est l'inventeur. Les danseurs ne pouvaient figurer dans la pavane sans être revêtus de l'ancien costume espagnol. Cette danse noble, grave, et je puis même dire religieuse, reçut le nom de *pavane* parce que les figurants font, en se regardant, une espèce de roue à la manière des paons. L'homme en arrondissant ses bras sous sa cape, en appuyant la main sur la garde de son épée, afin qu'elle soulève le manteau par derrière, imite les allures du paon. C'est par allusion à la fierté de ces attitudes que l'on a fait le verbe réciproque, *se pavaner.*

En Espagne, le jeudi saint, douze jeunes danseurs exécutent la pavane dans les églises, devant le saint-sacrement; et,

quatre heures après, douze autres baladins leur succèdent, afin que cet exercice pieux soit prolongé pendant toute la durée de l'exposition. Mon frère a vu plus d'une fois cette cérémonie à Séville, de 1810 à 1813. L'usage en est établi dans les principales villes d'Espagne, du Pérou, du Mexique. Voyez les *Mémoires d'un Apothicaire sur la guerre d'Espagne*, par SÉBASTIEN BLAZE, tome II, page 387.

La volte, espèce de valse italienne, ainsi nommée de *voltare*, tourner, la gaillarde, les canaries, vinrent déposséder la pavane, les menuets et les branles doux, à la cour de Catherine de Médicis. Cette reine fit raccourcir les jupes de ses filles d'honneur, et décolleter leurs robes à tel point, qu'il leur fut impossible de se pavaner, de prendre les grands airs, la tenue pudique, noble, exigés par les basses danses. Ces damoiselles, s'élançant aux bras des jeunes seigneurs, exécutèrent tous les cancans de l'époque, les cachuchas les plus échevelées; faisant des sauts, des cabrioles, rus de vache, ruades, tordions, gargouillades, jetés, chassés, coupés, battus, pirouettes, balancés et toutes les gentillesses des baladins de profession. Marguerite de Valois, fille de Catherine, excellait dans ces exercices pleins de vivacité, de pétulance, et d'abandon voluptueux. C'est elle qui menait la bande joyeuse de ces vierges folles.

Catherine inventa les bals masqués; en effet, quelle reine pouvait tirer un plus grand parti du masque? On chantait, on dansait au Louvre les psaumes de David, nouvellement rimés par le poète Marot.

— Après l'oraison feut melodieusement chanté le psaume du saint roi David, lequel commence : *Quand Israël hors d'Egypte sortit*. Le psaume parachevé feurent sur le tillac les tables dressées, et les viandes promptement apportées. » RABELAIS, *Pantagruel*, livre IV, chapitre I.

Jules d'Aurigny dans l'épître liminaire de *Trente Psaumes* de sa versification qu'il adresse au roi Henri II, dit :

Car à présent on ne chante en maints lieux,
Que de David psalmes mélodieux,

Chacun les prise et louange leur donne;
Ne reste fors que la harpe les sonne.

1547.

Diane de Poitiers dansait aux bals de la cour en chantant le *De profundis*, que Marot avait ajusté pour elle sur l'air de la volte favorite de cette princesse. En levant le pied pour se lancer à la file des danseurs, Diane entonnait le psaume *Du fond de ma pensée*, et le menait à bonne fin jusqu'au dernier verset. Le cardinal Pelvé, d'un âge plus que mûr, voltait comme un enragé; témoin ces vers de la *Satire Ménippée* :

On se souvient comme il fut barbouillé
Dansant la volte.

Les Grecs avaient aussi leur volte, leur cachuchita, leur galop, leur cancan même, qu'ils appelaient *môthon*.

Si la volte a repris aujourd'hui le nom de *valse*, qu'elle portait jadis, elle nous a laissé le verbe *voltiger*.

Des filles une jeune bande
Dansaient devant la sarabande:
Force garçons comme bouquins,
Au son des cornets à bouquins,
Dansaient à l'entour la pavane,
Les matassins et la bocane,
Priam même aussi dansotait,
Quand en beau chemin il était.
Ainsi la fatale machine
Vers notre ville s'achemine.

SCARRON, *le Virgile travesti*, livre II.

La sarabande était un danse noble, moins grave que la pavane; nous la tenions des Espagnols. Le joyeux cotillon, de création française, nous est resté.

Au Grand Opéra l'on demande
Du grave et du beau qui soit bon:
On y va pour la sarabande,
Et chez nous pour le cotillon.

PANARD, *la Comédie sans Hommes*, opéra-comique (vaudeville), 1732.

— Les villageois du pays messin et de la Lorraine ont encore une danse gaillarde qu'ils nomment *les Hauts Barrois*, et dont on peut voir la tablature dans l'*Orchésographie* de Thoinot Arbeau, page 74. De tous temps les branles et les autres danses de ce pays ont eu la vogue en France. » LE DUCHAT, notes sur Rabelais, *Gargantua*, livre I, chapitre 30.

Lors veissiez les dances aller,
Ung chascun à l'envy baller,
Et faire gambades et saultz,
Sur l'herbe druë et soubs les saulx.
Là eussiez veu pour les balleurs,
Fleusteurs, harpeurs et cimballeurs.
Les ungz sonnerent millanoyses
Les autres notés lorrainoyses :
Pour ce qu'on en fait en Lorraine
De plus belles qu'en nul domaine.

JEAN DE MEUNG, *le Roman de la Rose*, édition de 1531, feuillet 5.

Voici l'un des préceptes que donne un chanoine pour l'exécution décente de la volte, en se conformant aux traditions de sa contemporaine Marguerite de Valois : — Quand vouldrez torner, laissés libre la main gaulche de la damoiselle, et gettés vostre bras gaulche sur son dos, en la prenant et serrant de vostre main gaulche par le faulx du corps au dessus de sa hanche droicte, et en mesme instant getterez vostre main droicte au dessoubz de son busq pour l'ayder à saulter, quand la pousserez devant vous avec votre cuisse gaulche. Elle, de sa part, mettra sa main droicte sur vostre dos ou sur vostre collet, et mettra sa main gauche sur sa cuisse pour tenir ferme sa cotte ou sa robbe, affin que, cueillant le vent, elle ne monstre sa chemise ou sa cuisse nue. Ce fait, vous ferez par ensemble les tours de la volte, comme cy-dessus a esté dit. Et après avoir tournoyé par tant de cadances qu'il vous plaira, restituerez la damoiselle en sa place, où elle sentira (quelque bonne contenance qu'elle face) son cerveau esbranlé, plain de vertigues et tornoyements de teste; et vous n'en aurez peult-estre pas moins. Je

vous laisse à considérer si c'est chose bien séante à une jeusne fille de faire de grands pas et ouvertures de jambes; et si en ceste volte l'honneur et la santé n'y sont pas hazardez et interessez.. » THOINOT ARBEAU (anagramme de JEHAN TABOUROT, chanoine de Langres), *Orchésographie et traicté par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances;* petit in-4, Langres, 1589.

La nomenclature des branles est très longue; ils avaient chacun leur caractère d'exécution et leurs figures particulières. On dansait tour-à tour le branle double, simple, gai, de Bourgogne, du Haut-Barrois, coupé-Cassandre, coupé-Pinagay, coupé-Charlotte, coupé-de-la-Guerre, coupé-Aridan; les branles de Poitou, d'Écosse, de Bretagne (triory), de Malte, des Lavandières, des Pois, des Ermites, de la Torche, des Sabots, des Chevaux, de la Moutarde, de la Haye, de l'Official; venaient ensuite les branles variés et dédiés aux reines, tels que le branle de la reine Marie de Médicis, le branle des princesses, des duchesses, etc.

L'antiquaille était un branle très gaillard que l'on ne dansait plus du temps de Louis XIV, et dont l'air, malicieusement attaqué dans un bal, effrayait les prudes. Au figuré, *sonner l'antiquaille,* c'était préluder un peu trop vivement en amour. Panurge emploie ce dicton proverbial dans le livre II, chapitre 21, de *Pantagruel :*

— Voici maistre Jehan Jeudy, qui vous sonnerait une antiquaille, dont vous sentiriez jusques à la mouelle des os. » Voyez aussi les chapitres 12 du même livre, et 16 du livre IV.

En 1720, on faisait encore danser l'antiquaille aux comédiens de bois. La hussarde et, plus tard, la fricassée, ont remplacé l'antiquaille, dont elles étaient des imitations.

Des marins de Dieppe amenèrent en France quelques nègres sauvages. On imita la danse, les contorsions, les pas extravagants de ces Africains; et comme ces nègres venaient des îles Canaries, on donna le nom de *canaries* ou *canarie* à la danse française qui reproduisait les figures et les pas de la danse africaine.

La morisque, exécutée avec une infinité de grelots attachés aux jambes, ressemblait aux canaries dansées dans *Armide*, opéra de Quinault et Lulli.

L'amorabaquine était encore une danse moresque adoptée en France; on l'avait ainsi nommée à cause d'une mascarade brillante où l'un des figurants représentait Bajazet Ier, dit *l'Amorabaquin*, parce qu'il était fils d'Amurat. Toutes ces danses s'exécutaient au son des tambours, des cymbales (castagnettes en métal) et les baladins secouaient les sonnettes et les grelots attachés à leurs jarretières, à leur ceinture, à leurs vêtements.

Venez à pas de Trivelin,
Avec brodequins à sonnettes
Et vos meilleures castagnettes.

SCARRON, *Épître à la Reine.*

Les diables qui figuraient dans les mystères exécutés sur les places publiques d'Aix en Provence, le jour de la Fête-Dieu, le matin, avant la procession, dansaient avec des grelots attachés à leurs jambes. Toutes les scènes, les entremets inventés par le roi René d'Anjou, n'avaient d'autre but que de récréer l'immense populaire qui remplissait les rues et les carrefours d'Aix en ce jour solennel. Il fallait prévenir l'impatience de quatre-vingt mille ames, dont la moitié logeaient en plein air, et leur faire attendre agréablement l'heure où la procession devait sortir de la cathédrale. Au coup de onze heures, tous les jeux dramatiques avaient cessé, les diables, la reine de Saba, les apôtres, Hérode, les lépreux, les rois mages, les danseurs, le veau d'or, l'Armette, la Mort même avaient disparu; Jupiter et l'Olympe étaient sous la remise depuis l'aube du jour; et les pompes du dieu des chrétiens prenaient possession des lieux où le paganisme et la religion des Hébreux avaient triomphé momentanément. Le plan de cette procession était philosophique et bien raisonné. Voltaire et tous ceux qui se sont efforcés de le tourner en ridicule ne le connaissaient pas; jamais un diable n'a

figuré dans cette procession ; si quelque démon retardataire avait montré ses cornes lorsque le cortège religieux défilait, on l'aurait assommé, son rôle était fini.

— Vrayment voicy bien esclairé et bien tonné. Je croy que tous les diables sont deschainez aujourdhuy, ou que Proserpine est en travail d'enfant. Tous les diables dancent aux sonnettes. » RABELAIS, *Pantagruel*, livre IV, chapitre 19.

— Après avoir fait le tour des remparts de Milan, on nous a fait entrer dans une salle du logement du gouverneur, afin de nous montrer une vingtaine de soldats, qui exerçaient leurs postures et leurs sarabandes espagnoles, pour la solennisation de la Fête-Dieu. Ils devaient être habillés en manière de pantalons, et figurer à la tête de la procession, en dansant leur ballets. » MISSON, *Voyage d'Italie*, 1688.

Dans *l'Impromptu*, comédie en vaudevilles de Panard, un traitant se présente : comme il a fait rapidement sa fortune, il veut en jouir sur-le-champ, et demande le tarif de l'Opéra. L'Impromptu personnifié le lui montre. Cinquante louis pour un duo, semble un prix excessif au financier.

L'IMPROMPTU.

Mais le duo est le morceau des connaisseurs.

Quand par bonheur chaque partie
Chante d'accord, est assortie,
On nage dans la volupté.
On se pâme, l'on s'extasie.
Un duo bien exécuté,
Fait tout le plaisir de la vie.

LE TRAITANT.

Et quel est le tarif de la danse ?

L'IMPROMPTU.

Le menuet vaut trois louis,
La loure doit se payer six,
On n'en peut rien rabattre.
Le tambourin en coûte dix
Et le cotillon quatre
Lon la,
Et le cotillon quatre.

de bals masqués. La vertueuse Didon ne vit le jour que trois siècles après la mort d'Enée, et Virgile réunit ces deux *amants* dans une caverne, au grand détriment de la réputation du modèle des veuves inconsolables et pudiques. Par une fantaisie tout à fait différente, *el burlador*, le dériseur Homère se plaît à changer l'égrillarde et galoise Pénélope en parangon de fidélité conjugale. L'une et l'autre fiction poétique sont maintenant adoptées. A beau mentir qui vient de loin.

Sur la foi d'un biographe impertinent, de Planude, on a représenté jusqu'à ce jour Ésope sous les traits d'un petit homme contrefait, d'une extrême laideur; et, *bossu comme Ésope* était devenu proverbe. Le témoignage d'aucun auteur ancien ne vient à l'appui des inventions burlesques, injurieuses de Planude, et l'on trouve au contraire écrit dans un fragment grec de la *Vie d'Ésope*, faisant partie des œuvres d'Aphthonius, que l'ingénieux fabuliste, défiguré si cruellement, était beau garçon, d'une taille élevée, droit comme un palmier, excellent musicien et chanteur fort habile, quoiqu'il eût une mauvaise voix.

La romanesque, les canaries se dansaient sur des airs à deux comme à trois temps. N'avons-nous pas des valses à trois comme à deux temps?

La Cassandre était une espèce de romanesque, de gaillarde, portant le nom de la belle à qui Ronsard adressa tant de vers : on l'avait faite pour elle.

Le maréchal de Brissac était un danseur intrépide et leste. Charles IX, malade au chateau de Madrid, fit venir dans sa chambre les comtes de Brissac et de Strozzi, ce dernier était luthiste habile. Brissac dansa les canaries et les gaillardes que Strozzi jouait. La reine étant survenue, le prince lui dit : — Voilà, madame, comment j'emploie mes colonels; j'en tire bon service à la guerre, et du plaisir en temps de paix. »

On dansait le cancan, la chahut, à la cour de Louis XIV, témoin cette plainte que la Belle Danse en personne récitait dans un ballet :

Paix là, paix là, noble assistance ;
On n'entendrait pas Dieu tonner !
J'ai beau chanter, j'ai beau sonner,
Ne veut-on point faire silence ?
Savez-vous qui je suis ? Ah ! je gage que non,
Je m'en vais vous dire mon nom :
Je suis la pauvre *Belle Danse*,
Entre vous, messieurs les François,
En quelque crédit autrefois ;
Mais maintenant en décadence,
Depuis qu'on introduit ces danses de sabbat,
Où le cu du pied l'on se bat.
Les Tricotets et la Cassandre,
Le trémoussement et le saut,
Ce sont les beaux pas qu'il vous faut,
Un laquais vous les peut apprendre :
Allez donc pendre au croc poches et violons,
Boisvinets, Bocans et Balons.

SCARRON, la Belle Danse, *Récit de ballet.*

Mais revenons enfin à la comédie de Hauteroche, à *Crispin musicien.*

PHÉLONTE.

Allons, cette chaconne en *C sol ut.*

Les anciens se servaient des lettres de l'alphabet pour désigner les tons de leur échelle et les cordes de leurs instruments. La lettre A, appliquée au ton de *la*, prouve que ce ton était le premier dans la composition de leur échelle. Il est devenu le sixième de notre gamme par une suite des changements que Guido d'Arezzo, dans le onzième siècle, et d'autres, plus tard, firent pour la perfectionner.

Les sept lettres *a b c d e f g* signifient donc la même chose que *la si ut ré mi fa sol.*

Dans l'ancienne gamme française, la lettre A était appelée *mi*, quinte de *la*, quand on chantait au naturel ; et *la*, quinte de *ré*, quand on chantait par bémol. A n'était donc en cette gamme que tantôt *mi* et tantôt *la* ; c'est pourquoi les Français l'appelaient *A mi la.* Les mêmes dénominations s'appliquaient à toutes les lettres représentant les notes de la

gamme, et l'on disait par conséquent aussi *B fa si*, *C sol ut*, *D la ré*, *E si mi*, *F ut fa*, *G ré sol*. Témoin ces vers des *Folies amoureuses* de Regnard, acte II, scène 7 :

AGATHE.

Je suis, ainsi que vous, membre de la musique,
Enfant de *G ré sol*; et de plus je m'en pique...
J'aime les gens de l'art. Touchez là, touchez là.
L'air que vous entendez est fait en *A mi la*.

Je puis citer encore ce couplet de *l'Astrologue de Village*, parodie en vaudevilles de Favart, 1743.

F UT FA.

Monsieur, je m'appelle *F ut fa* ;
De la part du Grand-Opéra,
Je viens savoir sa destinée,
Il vous implore par ma voix,
Languira-t-il toute l'année,
Comme il a fait depuis trois mois?

Ce n'est pas manque de jolies choses ; et, pour réussir, nous faisons depuis quelque temps une furieuse dépense en esprit.

N'admirez-vous pas le ton sublime
Depuis nos nouveaux opéras.
On sent l'épigramme à chaque rime.

L'ASTROLOGUE.

Ils ont trop d'esprit, et ne vivront pas.

Les Italiens, solfiant selon les trois propriétés, nommaient la lettre A, *A mi ré la*, ou *A la mi ré;* ce qui leur retraçait à la fois les trois noms que cette lettre avait dans les trois propriétés, savoir *mi* dans la propriété de bémol, *ré* dans la propriété de bécarre, et *la* dans la propriété naturelle. Les mêmes dénominations s'appliquaient à toutes les lettres représentant les notes de la gamme. Ils disaient par conséquent *B fa mi si*, *C sol fa ut*, *D la sol ré*, *E si la mi*, *F ut si fa*, *G ré ut sol*, ou, suivant l'inversion ci-dessus indiquée, *G sol ré ut*.

Rabelais adopte la méthode italienne, lorsqu'il nous ra-

conte les infortunes d'Anarche, roi des Dipsodes. — Je le veux mettre à mestier, et le faire crieur de saulce verte. Or commence à crier : Vous faut-il point saulce verte? Et le pauvre diable crioit. C'est trop bas, dist Panurge; et le print par l'aureille (1), disant : Chante plus hault en *G sol re ut.* Ainsi, diable, tu has bonne gorge, tu ne fus jamais si heureux de n'estre plus roy. » *Pantagruel*, livre II, chapitre 31.

Panurge, que la tempête sur mer a frappé d'épouvante, s'écrie :

— Frère Jean mon amy, mon bon pere, je naye, je naye, mon amy, je naye. C'est fait de moy, mon pere spirituel, mon amy, c'en est fait. Vostre bragmart ne m'en sçauroit sauver. Zalas, zalas, nous sommes au-dessus de *E la*, hors toute la gamme. Be be be be bous bous. Zalas a ceste heure sommes nous au dessoubs de *gamma ut.* » *Pantagruel*, livre IV, chapitre 19.

— Après les croix, les révérences et le plonge, ayant fait branler la pointe du capuchon et celle de la barbe, toussi en *E la mi la ut* moult dévotieusement, et craché trois fois, père Ange commença d'une voix haute. » T. A. D'AUBIGNÉ, *Aventures du baron de Fæneste*, livre IV, chapitre 8.

Quels jolis acteurs de guiterre
Entends-je passer là dehors?
Sans mentir voilà des accords
A mener la musique en terre.
Aux lamentables hurlements,
Aux syncopes, aux roulements,
Dont leur gorge est si bien munie,
Sauf l'honneur de *G ré sol ut*,
Je me figure l'harmonie
D'un concert de matous en rut.

SAINT-AMANT, *la Rome ridicule*, 1643.

Ces dénominations ont été réformées depuis que l'on solfie

(1) Quelle sotte manie a pu faire changer l'orthographe excellente de ce mot? *Oreille, auriculaire*, ne sont-ils pas aussi dissonants à l'œil que *harpe, arpège; Phase, faisan?*

tout au naturel et sans muances. Il est bon pourtant de connaître leur origine et leur usage, que la constitution primitive du système et non la routine, comme plusieurs l'ont dit, avait rendu nécessaire dans le premier âge de notre musique.

Retournons à *Crispin musicien*, acte IV, scène II.

PHÉLONTE *chante.*

L'amour cause trop de peine,
Je ne veux plus m'engager ;
Un amant souffre la gène,
Quand l'objet vient à changer.

CRISPIN *chante.*

Fa ré mi fa, fa sol fa mi ;
Fa ré fa, sol fa ré mi fa.

Les ritournelles de certaines chansons étaient alors solfiées en nommant les notes. Cette facétie musicale produisait quelquefois un effet plaisant, rendait l'ironie plus incisive, amenait un calembour, ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer dans *la Princesse d'Élide*, où Moron dit *fa toi-même* au Satyre.

Vous, coquettes de Paris,
Qui n'êtes pas satisfaites
De vos cocus de maris,
En savez-vous la défaite ?
Il faut aller à Noyon
Avec chacun' son mignon.
D'Ecqvilly, Turgis, Champré
Vous en diront des nouvelles,
Qui font la sol fa mi ré,
Sans en demander congé.

Voix-de-ville, 1646.

Remarquez, s'il vous plaît, que le *si* ne figure point parmi ces notes solfiées.

CRISPIN.

Il faut considérer, qu'ut ré mi fa sol la,
Rebattant par bécarre, et puis s'arrêtant là,
Font des accords aigus.

Acte II, scène 10.

FANCHON.

Je suis...

CRISPIN.

Tout franc, depuis que tu t'es mis en tête
Ut ré mi fa sol la, tu n'es plus qu'une bête.

Acte V, scène 3.

Gardez-vous bien de croire que Hauteroche ait ainsi tronqué deux fois notre gamme afin de l'ajuster à la mesure de ses hémistiches. Sa gamme à lui, celle de son époque du moins, n'était que de six notes, ou, pour mieux dire, on ne possédait alors que six syllabes pour nommer les sept notes réelles de la gamme. L'invention tardive de la septième syllabe *si*, vint applanir les difficultés énormes et multipliées de l'ancienne solmisation. Je reviendrai sur ce sujet à l'article des *Folies amoureuses*.

Ce Bacchus, père des repas,
Qu'on adore au siècle où nous sommes,
En trépassant ne mourut pas
Ainsi qu'on voit mourir les hommes;
Cet assoupissement vineux,
Retint son esprit lumineux
Dans un doux repos de vingt heures :
Après quoi, ce dieu s'envola
Dans les éternelles demeures,
Chantant ut ré mi fa sol la.

LA GARENNE, les Bacchanales, *poème lyrosophique*, 1690.

Comtesse de Cursol,
La ut ré mi fa sol,
Je veux mettre en musique
Que vous avez éu,
La ré mi fa sol u,
Plus d'amants qu'Angélique.

— Oyons une resverie de Menot (prédicateur) encore plus estrange en matière d'allégation des passages de l'Escriture et considérons comment il accoutre *ut ré mi fa sol la*, donnant à chacune note son lardon ou brocard, pris de l'Escriture; comme s'ils avoyent esté dicts tout à propos. Car *ut* est brocardé par un passage commençant par *ut* : *ré* par un qui

a *ré* au commencement, et ainsi les autres semblablement. Laquelle estrange et phantastique rencontre malaisément pourroit estre gardée en interprétant les passages en françois. Voici donc son latin, au feuillet 29, colonne 1.

Vos mundani audite quia ad vos dirigitur verbum : nec est meum, sed illius qui pependit cruce. Luc VI. *Væ vobis qui ridetis, quia flebitis. Et timeo ne cantetis semel cantilenam damnatorum, qui (sicut columba) habent gemitum et fletum pro cantu. Hic cantus habet sex notas valdè miserabiles : scilicet* **ut ré mi fa sol la.**

Primam notam profert qualibet damnatur, dicens : — UTinam consumptus essem : ne oculus me videret. **Job x.**

Secundam verò addit, dicens : — REpleta enim malis anima mea, **psalmo 87.** *Et alii respondent cum eo : — REpleti sumus despectione.* **Psalmo 122.**

Tertiam omnes insimul cantant, dicentes : — MIserabiles facti sumus omnibus hominibus. **1 ad Corinthios xv.**

Quartam cantat quilibet eorum, dicens : — FAcies mea intumuit à fletu. **Job xvi. Item,** *FAciem meam operuit caligo.* **Job xxiii.**

Quintam addunt omnes simul, dicentes : SOL justitiæ non est ortus nobis : et in malitia nostra consumpti sumus. **Sapientiæ V.**

Sextam cantant simul, dicentes : — LAssati sumus in via iniquitatis. **Sapientiæ V.** *Et iterum LAssis non datur requies : et pellis nostra quasi clibanus exusta est, et defecit gaudium cordis nostri : ac conversus est in luctum chorus noster : et cecidit corona capitis nostri. Væ nobis, quia peccavimus !* **Thren. ultimo.** HENRI ESTIENNE, *Apologie pour Hérodote.*

Cambert, maître par excellence
En la musicale science,
A fait l'ut ré mi fa sol la
De cette rare pièce-là.

LORET, *Muse historique*, 10 mai 1659.

Que les commentateurs de Molière n'aient jamais ouvert un livre de théorie pour expliquer son texte d'un si grand, d'un si fréquent intérêt au regard de la musique, je le con-

çois ; mais ils auraient au moins dû consulter le *Dictionnaire de Furetière*. Ce littérateur, académicien révoqué, les aurait mis sur la voie ; il les aurait instruits suffisamment pour résoudre une infinité de questions, pour s'épargner de grossières erreurs. Je ne citerai qu'un exemple, qu'un article de ce dictionnaire précieux encore à plus d'un égard.

» Si, s. m. en termes de musique, est une septième note (lisez *syllabe*) ajoutée depuis peu par un nommé *Le Maire* aux six anciennes notes (syllabes) inventées par Gui Arétin, par le moyen de laquelle on évite l'embarras de l'ancienne gamme, qui se faisait de b mol en nature, et de nature en b quarre. La jalousie des hommes est si grande, que trente ans durant Le Maire a prêché aux musiciens de se servir de sa méthode, et pas un ne l'a voulu faire : sitôt qu'il a été mort, tous l'ont suivie. » 1702.

Vous voyez que Furetière n'était pas une huître en musique, bien qu'il siégeât à l'Académie française ; et c'est peut-être à cause de cela qu'il en fut banni.

Marolles, en ses mémoires, donne le nom d'*almérie*, au *si* de Lemaire. *Almérie* est l'anagramme de *Lemaire*, nom de son auteur, ou de son reproducteur, ainsi que je le dirai plus tard.

DORAME.

Depuis les opéras, la rage de musique
S'est mise dans Paris, tout le monde s'en pique.

Acte V, scène 7.

L'Académie royale de Musique donnait ses représentations publiques depuis trois ans, lorsque Hauteroche mit en scène *Crispin musicien*. Il paraît que le goût inspiré par les drames lyriques engagea cet auteur à traiter un sujet où figuraient des mélomanes forcenés. Phélonte, ses laquais au nombre de treize, les demoiselles Daphnis, Lise, et jusqu'à Fanchon, la cuisinière, chantent et font sonner violons, violes, téorbes, flûtes et clavecin. Crispin, que le titre de la pièce annonce comme artiste musicien, ne l'est pas du tout. Il parle de musique dans le genre du fagotier Sganarelle, lorsque celui-ci

dit à Géronte : *Cabricias, arcithuram, catalamus*, etc., ou comme nos journalistes littérateurs d'une entière simplicité.

La représentation des opéras de Mailly, de Cambert, de Sablières, de Lulli, ayant augmenté le goût que l'on avait déjà pour la musique et pour les instruments, deux personnages fameux, La Rose et Janot, réveillèrent aussi le goût que l'on avait eu pour la vielle, et la rétablirent dans son ancien crédit, par le succès et les applaudissements que ces virtuoses obtinrent à la cour de Louis XIV.

JODELET.

Bon, ce coup-là sans doute a percé sa jaquette ;
Bon, le voilà perdu ; bon, me voilà sauvé,
Car de ce premier coup son œil droit est crevé ;
Mais il en faut avoir l'une et l'autre prunelle,
— Que ferai-je sans yeux ? — Tu prendras une vielle.

SCARRON, *Jodelet duelliste*, acte V, scène 1.

Crispin musicien réussit complétement dans sa nouveauté : quarante représentations suffirent à peine à l'empressement du public. L'exécution en était excellente : Baron, Poisson, Hauteroche, Raisin, Beauval, La Thorillière, M[lles] Dupin, Raisin, Beauval et d'Ennebaut, y faisaient assaut de talent. Poisson (François-Arnould) fit remettre cette comédie en 1735 au moment des premiers et brillants succès de Rameau (1). *Crispin musicien* eut deux fois la vogue, devint deux fois pièce de circonstance, grace au mouvement que Cambert et Lulli, Rameau plus tard, en 1733, donnèrent au goût de la musique dans notre capitale. *La rage de musique !* prouve que ce mouvement était fort animé.

L'opéra des Bamboches, de l'invention de La Grille, où de grandes marionnettes faisaient les gestes convenables aux

(1) — Le sieur Poisson y représente Crispin avec ce feu, ce naturel qui fait tant de plaisir. Ce rôle est héréditaire dans sa famille, ainsi que bien d'autres ; il ne l'a pourtant jamais vu jouer à son père, encore moins à son grand-père, qui l'avait joué d'original. »

Mercure de France, mai 1735, page 991.

récits chantés par des musiciens dont les voix sortaient par une ouverture faite au parquet de la scène, l'opéra des Bamboches attirait la foule en 1674. Trois comédies de Boissy, *le Je ne sais quoi*, 1731 ; *les Talents à la mode*, 1739 ; *le Badinage*, 1740, écrites à cette époque, nous représentent les disputes qui s'élevèrent alors au sujet de la prééminence de la musique italienne sur la musique française, de Rameau sur Lulli, de la danse grave sur la danse légère, que l'on traitait alors de baladinage.

Les Opéras, comédie de Saint-Évremond, *le Concert ridicule* et *le Ballet extravagant*, farces que Palaprat mit au jour en 1689 et 1690, l'attestent aussi.

Dans ce *Ballet extravagant*, Raisin l'aîné, de Villiers, les deux squelettes de la scène, représentaient des Romains, et Champmeslé, Rosélis, rois de théâtre, entripaillés à la manière de Montfleury, figuraient deux Sabines. Après avoir tenté vainement d'enlever leurs Sabines, ces Romains se laissaient enlever par elles.

— Cette pièce fut donnée dans les grandes chaleurs de l'été, pendant la saison des bains. Cette occupation, autant de nécessité que de plaisir, attire tout le monde : le Cours s'établit à la porte Saint-Bernard ; ceux qui n'y vont pas pour se baigner, y vont pour se promener, et les dames ne sont pas exemptes des railleries que la malignité des hommes leur fait, peut-être injustement, sur ce choix de leur promenade (1). Les spectacles sont désertés en ce temps-là, tous ceux qui venaient au *Ballet extravagant* y riaient aux larmes : mais le nombre des rieurs n'était pas grand. La pièce, *suivant les règles*, ne fut jouée que neuf ou dix fois. MM. les

(1) — Quand cette saison n'est pas venue, les femmes de la ville ne s'y promènent pas encore, et quand elle est passée, elles ne s'y promènent plus. » La Bruyère, *Caractères*.

Voyez le *Menagiana* : — Les éventails à jour... s'appellent des *lorgnettes*, etc.

comédiens la reprirent *sur leur compte* après la Saint-Martin. Je n'ai jamais vu de fureur pareille à celle que Paris eut pour cette pièce ; et je suis bien aise de trouver cette occasion de rendre un témoignage public du procédé de MM. les comédiens à mon égard. Dans le temps des étrennes, on apporta chez moi un diamant de quarante pistoles avec un billet très galant et très honnête dont je ne connus point l'écriture, et je fus plus de deux ans à savoir que cette galanterie venait de MM. les comédiens. » PALAPRAT, *Discours sur le Ballet extravagant*.

Dans les premiers temps du théâtre français, les auteurs vendaient la propriété de leurs pièces aux comédiens, qui les payaient le moins possible. Alexandre Hardy n'a pas toujours reçu trente-six livres pour le prix d'une tragédie en cinq actes, en vers. En 1653, les acteurs de l'Hotel de Bourgogne avaient promis cent écus à Tristan pour *les Rivales;* ils ne voulurent donner que la moitié de la somme convenue, quand ils surent que cette comédie était de Quinault. Celui-ci finit par obtenir un neuvième sur la recette, chaque fois que l'on représentait sa pièce. Telle est l'origine des droits d'auteur. Ce neuvième cessait d'être payé lorsque la pièce n'était pas jouée dix fois *sans interruption*. Ces mots favorisaient singulièrement les entrepreneurs de spectacles. Ils savaient à propos rompre le cours des représentations, afin de reprendre l'ouvrage plus tard, avec plus de soin et de meilleurs acteurs. L'article XV du *Règlement concernant l'Opéra*, du 11 janvier 1713, imposait silence aux auteurs dépossédés par cet odieux artifice. Une pièce *tombée dans les règles* était celle qui n'arrivait pas *sans interruption* à sa dixième représentation. Elle devenait la propriété du théâtre.

Si la pièce atteignait victorieusement le nombre *dix*, le droit était payé dix fois encore ; mais toute redevance était supprimée après la vingtième représentation. Vous avez vu Palaprat remercier les comédiens des quatre cents livres, données mystérieusement pour une pièce qu'ils avaient fait

tomber dans les règles, et dont le succès prodigieux venait de pousser leur conscience à cet acte de libéralité.

Voltaire ne toucha que 3,600 livres pour les vingt représentations de *Mérope*. Piron dut se contenter de 3,000 livres pour *la Métromanie*, et Crébillon de 1,400 pour *Électre*. Les 108 représentations de *Dardanus*, données sans la moindre interruption, lors de la reprise de cet ouvrage en 1758, sous les yeux des auteurs, leur auraient produit, à chacun, 5,400 livres, au prix infime de 50 livres. La Bruère et Rameau n'avaient plus le droit d'exiger un sou ; la série des représentations était depuis longtemps rompue. Leur pièce, qui devait rapporter plus d'un million au théâtre, devenue *opéra de fond*, appartenait en entier à l'Académie royale de Musique.

A la Comédie-Française, lorsqu'une pièce ne produisait pas, en hiver, 550 livres, en été, 350 livres au-dessus des frais journaliers, la pièce était dévolue aux comédiens, après la seconde épreuve de ce genre.

— *Le Concert ridicule* et *le Ballet extravagant* ont été la source des badinages qu'on a vus depuis avec plaisir en plus de vingt comédies : je veux parler des plaisanteries intarissables sur l'Opéra, et sur la différence des galants d'hiver et des galants d'été, qu'on a répétées toujours avec succès non-seulement sur le Théâtre-Français, mais sur le Théâtre-Italien, qui de son vivant fut toujours le singe et le copiste de ce qui avait réussi sur la scène française.» PALAPRAT, *Idem*.

LES OPÉRAS,

Comédie en cinq actes.

SAINT-ÉVREMOND, 1676.

CHRISARD.

Qu'avez-vous fait ? N'est-ce pas vous qui lui avez fourni tous ses romans et ses autres livres d'amourettes ? N'est-ce pas vous qui l'avez habillée cent fois en bergère, avec ce beau penon de Tirsolet ? Parbieu, vous m'avez fait plus de dépenses en houlettes, que ne valent mes gages de conseiller. Les opéras lui ont tourné la cervelle. Ce chant, ces danses, ces machines, ces dragons, ces héros, ces dieux, ces démons, l'ont démontée : sa pauvre tête n'a pu résister à tant de chimères à la fois ; et je pense qu'elle aimerait mieux se laisser mourir de faim et de soif, que de demander à manger, à boire sans musique. Elle dit une chose que je ne crois pas trop : c'est qu'il n'y a pas un homme de condition à la cour, qui ne chante en parlant comme on fait à l'Opéra. Ma fille dirait-elle bien vrai ?

GUILLAUT.

Je ne voudrais pas jurer le contraire. Quand on trouve bon au théâtre qu'un maître parle à son valet en chantant, que l'on s'y donne des coups d'épée en chantant, on n'est pas trop éloigné de parler aux siens de même à son logis...

CHRISARD.

Ma fille est folle ; plût à Dieu qu'elle fût dans un couvent ?

Mme CHRISARD.

Deux mille francs de plus la feront recevoir partout : on se battra dans les religions à qui l'aura.

CHRISARD.

Et Chrisotine se battra pour n'y aller pas. Il faut autre chose qu'un crucifix pour époux à Chrisotine. Voyez-vous, ma femme, tous ces opéras-là n'aboutissent qu'à donner une grande envie d'opérer... Croyez-vous qu'il y ait au monde un couvent qui reçoive Chrisotine, ou qui ne la mette dehors, si elle y est reçue ? Quand les religieuses chanteront matines, elle chantera l'opéra ; quand elles prieront la Vierge, elle invoquera

Vénus; et quand le chapelain dira la messe pour les bonnes sœurs, elle ne parlera que de la beauté des sacrifices. On la mettra dehors, notre petite payenne, on la mettra dehors; et nous serons obligés de la reprendre, aussi folle au sortir du monastère, qu'elle peut l'être aujourd'hui dans la maison... Perrette, que fait Chrisotine?

PERRETTE.

Elle dort d'un sommeil qu'elle a trouvé dans le dernier opéra. Apprenez-en les vers, monsieur Guillaut, vous la ferez mieux dormir avec cela qu'avec tout l'opium des apothicaires. Mais tenez, voilà ses livres, faites-en ce que vous voudrez...

GUILLAUT.

Je suis fou des vers et de la musique; et je vais tous les ans à Paris, autant pour voir ce qu'on fait sur les théâtres, que pour apprendre ce qu'on dit aux écoles de médecine. Mais revenons à nos opéras.

CHRISARD.

Ouvrons ce petit, le premier en ordre. C'est l'opéra d'Issy, fait par Cambert (1).

GUILLAUT.

Ce fut comme un essai d'opéra, qui eut l'agrément de la nouveauté: mais ce qu'il eut de meilleur encore, c'est qu'on y entendit des concerts de flûtes; ce qu'on n'avait pas encore entendu sur aucun théâtre depuis les Grecs et les Romains.

CHRISARD.

Celui-ci est *Pomone* du même Cambert (2).

GUILLAUT.

Pomone est le premier opéra français qui ait paru sur le théâtre. La poésie en était fort méchante, la musique belle. Monsieur de Sourdéac en avait fait les machines. C'est assez dire pour nous donner une grande idée de leur beauté. On voyait les machines avec surprise, les danses avec plaisir; on entendait le chant avec agrément, les paroles avec dégoût.

CHRISARD.

En voici un autre: *Les Peines et les Plaisirs de l'Amour.*

---

(1) *La Pastorale en musique* est ainsi désignée par Saint-Évremond parce que Perrin et Cambert la firent exécuter par des amateurs à Issy.

(2) *Pomone* est le premier opéra français dont on ait donné des représentations publiques, le 10 mars 1671, dans le jeu de paume de la rue Mazarine, situé sur la place occupée aujourd'hui par le passage du Pont-Neuf.

GUILLAUT.

Cet autre eut quelque chose de plus poli et de plus galant. Les voix et les instruments s'étaient déjà mieux formés pour l'exécution. Le prologue était charmant, et le tombeau de Climène fut admiré (1).

CHRISARD.

Celui-ci est écrit à la main (2).

GUILLAUT.

C'est l'*Ariane* de Cambert, qui n'a pas été représentée (3); mais on en vit les répétitions. La poésie fut pareille à celle de *Pomone*, pour être du même auteur, et la musique fut le chef-d'œuvre de Cambert. J'ose dire que les plaintes d'Ariane et quelques autres endroits de la pièce, ne cèdent presque en rien à ce que Baptiste a fait de plus beau. Cambert a eu cet avantage dans ses opéras, que le récitatif ordinaire n'ennuyait pas, pour être composé avec plus de soin que les airs mêmes (4), et varié avec le plus grand art du monde. A la vérité, Cambert n'entrait pas assez dans le sens des vers, et manquait souvent à la véritable expression du chant, parce qu'il n'entendait pas bien celle des paroles. Il aimait les paroles qui n'exprimaient rien, pour n'être assujetti à aucune expression, pour avoir la liberté de faire des airs purement à sa fantaisie. *Nannette, brunette, feuillage, bocage, bergère, fougère, oiseaux, rameaux*, touchaient particulièrement son génie. S'il fallait tomber dans les passions,

(1) Il ne s'agit point ici du décor, mais d'un chant de déploration exécuté par Apollon et le chœur; chant qui reçut le nom de *Tombeau de Climène*, parce qu'il était dit près du monument que l'amoureux Apollon avait fait élever à cette nymphe trépassée. Les tombeaux du même genre se succédèrent ensuite dans la musique, Gautier, l'Ancien, publia ses pièces de luth intitulées *Tombeau de Mésangeau*, *Tombeau de l'Enclos; le Tombeau de Leclair*, sonate de violon de ce même Leclair, vint ensuite; une sonate en *fa mineur* de Gaviniès fut désignée par les musiciens sous le nom de *Tombeau de Gaviniès*, etc., etc.

M[lle] Brigogne représenta si bien la nymphe chérie d'Apollon, que le nom de *Petite-Climène* lui fut donné, lui resta. M[lle] Desroches triomphait de telle manière dans le rôle de Stéphanie, de *Montano et Stéphanie*, opéra de Berton, que les Bordelais lui donnèrent le nom de *M[me] Montano*, qu'elle a porté depuis lors.

(2) Et les autres aussi, du moins en partie; la partition imprimée de *Pomone* s'arrête à la page 80; celle de *les Peines et les Plaisirs de l'Amour* à la page 40.

(3) En France; mise en scène à Londres par son auteur, elle y réussit de la manière la plus brillante.

(4) Notre école moderne suit les traces de Cambert.

il en voulait de ces violentes qui se font sentir à tout le monde. A moins que la passion ne fût extrême, il ne s'en apercevait pas. Les sentiments tendres et délicats lui échappaient. L'ennui, la tristesse, la langueur avaient quelque chose de trop secret et de trop délicat pour lui. Il ne connaissait la douleur que par les cris (1), l'affliction que par les larmes. Ce qu'il y a de douloureux et de plaintif, ne lui était pas connu. »

Le tombeau de Climène, admiré par Saint-Évremond, est pourtant une plainte douloureuse, touchante, et le critique se contredit sur ce point. Cambert aspirait à traiter des sujets passionnés et tragiques; *Ariane* était son meilleur ouvrage, il avait commencé *la Mort d'Adonis*.

Secondé par la courtisane Montespan, Lulli venait d'arracher le privilège de l'Académie royale de Musique à Perrin, au moment où ce directeur allait mettre en scène *Ariane* de Cambert. L'astucieux Italien n'avait point de drame lyrique prêt, il redoutait la rivalité d'un homme de talent, d'un Français, qui devait lui disputer la victoire et même l'emporter, si, par malheur, *Ariane*, alors en répétitions, était mise en lumière; exhibition qu'il fallait empêcher à tout prix. Lulli, poursuivant, exécutant son projet de bannir les musiciens français de leur théâtre national, s'empressa de coudre à la hâte un pastiche, en réunissant des morceaux qu'il avait composés pour la chambre, la chapelle du roi, pour les comédies de Molière, et plusieurs fragments du musicien Desbrosses. Benserade, Quinault, le président de Périgny l'aidèrent pour la fabrication des *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*. Molière, jouant le rôle de son fagotier, devint *parolier malgré lui* dans cette œuvre informe. En démeublant les divertissements ajoutés à *Pourceaugnac*, au *Bourgeois gentilhomme*, etc., Lulli ne s'était pas contenté de sa musique, il avait pris aussi les vers qu'elle chantait.

Un opéra sérieux et complet, *Ariane* en répétitions, est arrêté, supprimé, pour faire place au plus ignoble des pastiches! Brigandage inouï!

---

(1) Notre école n'a pas dégénéré.

Lulli s'était prononcé, déchaîné d'une manière si violente contre l'opéra français, disant que l'on ne parviendrait jamais à faire chanter un drame écrit en notre langue pauvre, sourde, lourde, rétive et barbare, que Louis XIV lui rappela ses discours lorsque ce musicien, par le lucre alléché, mit en œuvre tous les ressorts de l'intrigue pour s'emparer du privilège de Perrin.

Indignement frustré de ses plus chères espérances, voyant l'Académie qu'il venait de fonder à grands frais ; le théâtre qui, la première année, avait donné 120,000 fr. de bénéfices, à partager entre ses trois associés, passer aux mains d'un étranger avide, rapace, jaloux ; Cambert emporte son *Ariane* à Londres, et la fait représenter devant le roi Charles II. Elle triomphe ; ce prince donne la surintendance de sa musique au maître français. Le coup, hélas ! était porté ; les succès, la faveur, la fortune, obtenus loin de son ingrate patrie, ne le consolèrent pas d'une douleur secrète, poignante. Elle altéra bientôt la santé du malheureux fugitif. Cambert cessa de vivre en 1667, à l'âge de quarante-neuf ans.

Cet acte infame, de honteuse mémoire, d'inique spoliation, qu'il eût fallu cacher à tous les yeux, laisser ignorer, oublier, est pompeusement représenté, reproduit en peinture sur le rideau même de notre grand théâtre lyrique. L'image odieuse du triomphe d'un escroc intrigant et d'une royale courtisane est tous les soirs estampée devant un public, assez tolérant pour ne pas donner une sévère leçon de nationalité, si ce n'est de chronologie, aux auteurs de ce méfait.

Molière avait à peine exhalé son dernier soupir, que ce même Lulli chassa la veuve et les compagnons de l'illustre poète ; il les chassa du théâtre qu'ils possédaient. Leurs dignes successeurs n'ont point oublié cette autre usurpation, vous ne voyez pourtant pas qu'ils en aient consacré le souvenir par aucune bannière historique.

Premier opéra français, *Akébar, roi du Mogol*, paroles et musique de l'abbé Mailly, mis en scène à Carpentras, 1646.

Deuxième opéra français, *la Pastorale en musique,* de Perrin et Cambert, représentée au village d'Issy, banlieue de Paris, dans la maison de M. de La Haye, portant aujourd'hui les nos 42, 44, 46, 48, de la Grande-Rue; possédée, embellie, habitée, par André-Hercule de Fleuri, cardinal. Ce ministre de Louis XV y mourut le 29 janvier 1743. Après avoir subi diverses transformations, cette demeure immense, historique, appartient à Mme Bourgain. C'est là que Perrin et Cambert firent exécuter, par des amateurs, à la clarté du soleil, sans ballets, sans machines, sans autres décorations que deux cabinets de verdure attenants à la salle de spectacle sise au rez-de-chaussée, leur *Pastorale en musique,* dont le succès à nul autre pareil décida, provoqua l'établissement de notre Académie royale de Musique.

Voici la distribution de la pièce :

ALCIDOR, berger, basse.

PHILANDRE, berger, bas-dessus (contralte).

THYRSIS, berger, taille.

UN SATYRE, taille-basse.

SYLVIE, bergère, dessus.... Mlle de Sercamanan, cadette.

DIANE, bergère, dessus.... Mlle de Sercamanan, ainée.

PHILIS, dessus.

« Chaque acte s'ouvre et se ferme par une grande symphonie, et les entre-scènes sont distinguées dans les rencontres, ou de petites reprises de symphonie.

» La décoration est un paysage, avec un cabinet de verdure de chaque coté du théâtre. »

Un récit que la bergère Diane adresse au roi, fut ajouté pour les deux représentations données à Vincennes, et termina *la Pastorale.*

Troisième opéra français, *Pomone,* Perrin et Cambert, Paris, 19 mars 1671 ; premières représentations publiques.

Quatrième opéra français, *les Amours de Diane et d'Endymion,* opéra en cinq actes, paroles de Guichard, musique de Sablières, intendant de la musique de MONSIEUR, Versailles, 3 novembre 1671.

Cinquième opéra français, *les Peines et les Plaisirs de l'Amour*, de Gilbert et Cambert, Paris, 8 avril 1672.

Sixième opéra français, ***, opéra en cinq actes, paroles de Guichard, musique de Sablières, Versailles, 1672. Guichard fait mention de cet ouvrage, sans en donner le titre, dans le factum qu'il imprima contre Lulli en 1676.

Septième opéra français, *Cadmus et Hermione*, de Quinault et Lulli, 11 février 1673.

Voilà donc six opéras français, opéras complets, en cinq actes, que l'on avait applaudis avant que le brigand Lulli vînt s'emparer de notre grand théâtre. Voilà comment l'usurpateur de notre scène lyrique a droit au titre de *fondateur de l'opéra français*, que lui donnent encore des littérateurs ignorants et des peintres d'*histoire!* Et c'est en France que l'on fait de tels anachronismes pour déposséder les Français de leur brevet d'invention, au profit d'un étranger qu'une courtisane sauva de la Grève! Qui croirait que l'image de ce même Lulli, recevant le privilège, qu'il n'a jamais reçu des mains de Louis XIV, soit tous les jours déroulée devant deux mille Français, qui ne réclament point contre une semblable exhibition?

La comédie ayant pour titre *les Opéras*, écrite à Londres, où l'auteur s'était réfugié, n'a jamais été représentée; M. de Barillon en offrit cent livres sterling à Saint-Évremond, pour la faire mettre au théâtre à Paris. Le marché ne fut pas conclu. Cette pièce est à peu près oubliée; je vais en reproduire encore une scène comme objet de curiosité, bric à brac de l'ancien temps.

PERRETTE.

Chrisotine, monsieur votre père vous demande.

CHRISOTINE, *chantant.*

Ah! que tu viens mal à propos
Troubler mon innocent repos.

PERRETTE.

Il n'est pas temps de chanter; je vous dis que l'on vous demande.

CHRISOTINE.

Je m'en irai seulette;
Cherche qui te suivra :
Es-tu bien satisfaite,
Inhumaine Perrette,
De m'avoir fait quitter les airs de l'Opéra?

PERRETTE.

Monsieur, je n'y entends plus rien. Votre fille ne parle, ne répond qu'en chantant. Elle est folle, ou du moins elle se moque de vous et de moi.

CHRISOTINE, *à son père, à sa mère.*

Je viens en fille obéissante
Recevoir vos commandements,
Et me plaindre d'une servante,
Qui m'interrompt à tous moments,
Et ne souffre pas que je chante
D'Hermione et Cadmus les tendres sentiments.

CHRISARD.

Parlez comme les autres, Chrisotine, ou je donnerai tel arrêt contre les opéras, qu'il n'en sera jamais parlé dans le ressort de ma juridiction.

CHRISOTINE.

A quelle injuste violence
Se porterait votre courroux!
Père, Baptiste (1), opéra, ma naissance,
Me faudra-t-il décider entre vous?

CHRISARD.

Comment, misérable, vous êtes partagée entre Baptiste et votre père? Quel dérèglement d'esprit! Quelle corruption de mœurs!

CHRISOTINE.

O douce mère!
Rigoureux père!
Cadmus! pauvre Cadmus!
Je ne te verrai plus.

CHRISARD.

Il n'y a qu'un mot, Chrisotine : Ou vous ne chanterez plus, ou vous sortirez de ma maison.

---

(1) Lulli.

CHRISOTINE.

Je te suivrai, Cadmus, je veux te suivre, Alceste;
Thésée est en péril, on ne le quitte pas :
De vos héros, Lulli, je suivrai tout le reste.

CHRISARD.

A quoi songez-vous ?

CHRISOTINE.

Je ne les suivrai point, vous arrêtez mes pas.

CHRISARD.

Ma fille, obéissez et ne chantez plus.

CHRISOTINE.

Je le ferai si je puis, ô mon père !
Il serait plus doux de se taire,
Que parler comme le vulgaire.

Vous m'avez toujours élevée dans des manières si éloignées de celle des bourgeois, que vous ne devez pas trouver étrange que je suive le plus tôt qu'il m'est possible celles de la cour. Sachez, mon père, que depuis le dernier opéra, il n'y a pas un homme de condition qui parle autrement qu'en chantant. Quand on se rencontre le matin, ce serait une incivilité grossière que de ne se pas saluer avec du chant.

— Monsieur, comment vous portez-vous ?
— Je me porte à votre service,
— Après diner, que ferons-nous ?
— Allons voir la belle Clarisse.

Et cela se chante naturellement, comme on fait à l'Opéra, quand on s'entretient de choses indifférentes. Si l'on donne une commission à quelque valet, on ne manque pas de la mettre en musique aussi bien que le salut.

Holà, ho ! Lapierre, Picard :
Ho ! la Verdure, la Montagne :
Que quelqu'un aille de ma part
Trouver mon frère à la campagne,
Pour savoir s'il fait le dessein.
De venir en ville demain.

Les discours les plus ordinaires se chantent ainsi, et l'on ne sait plus ce que c'est, parmi les honnêtes gens, de parler autrement qu'en musique.

CHRISARD.

Les gens de qualité chantent-ils quand ils sont avec les dames ?

CHRISOTINE.

S'ils chantent ! s'ils chantent ! C'est dommage qu'un homme du monde voulût entretenir une compagnie avec la pure et simple parole, comme autrefois; on le traiterait bien d'homme du vieux temps; les laquais se moqueraient de lui.

CHRISARD.

Et dans la ville?

CHRISOTINE.

Tous les gens un peu considérables imitent la cour. Il n'y a plus qu'aux rues Saint-Denis, Saint-Honoré, sur le pont Notre-Dame, où la vieille coutume se pratique encore. L'on y vend, l'on y achète sans chanter. Chez Gautier, à l'Orangerie; chez tous les marchands qui fournissent les dames d'étoffes, de galanteries, de bijoux, tout se chante; et si les marchands qui suivent la cour, ne chantaient pas, on confisquerait leurs marchandises. On dit qu'il y a un ordre sévère pour cela. On ne fait plus de prévôt des marchands qui ne sache la musique, et que M. Lulli n'examine, pour voir s'il est capable de connaître et de faire observer les règles du chant.

Acte II, scène 4.

LE GRONDEUR.

BRUÉIS ET PALAPRAT, 1691.

ACTE I, SCÈNE VI.

M. GRICHARD.

Je t'ai défendu cent fois de racler ton maudit violon; cependant j'ai entendu ce matin...

LOLIVE.

Ce matin? Ne vous souvient-il pas que vous me le mîtes hier en mille pièces?

ACTE II, SCÈNE II.

CLARICE.

Comment, Monsieur, quels apprêts? Les habits, le festin, les violons, les hautbois, les mascarades, les concerts, et le bal surtout, que je veux avoir tous les soirs pendant quinze jours...

J'ai déjà retenu quatre laquais qui jouent parfaitement du violon...

Le violon était alors le plus méprisé de tous les instruments. C'est toujours le discordant, l'aigre, l'importun, le maudit violon.

Violon est un mot
Que jamais n'accompagne une épithète honnête.

Les auteurs, comiques ou non, placent l'instrument objet de leur aversion entre les mains des laquais. Certaines dames ne prenaient à leur service que des valets sachant bien ou mal jouer du violon, et les obligeaient à s'escrimer de l'archet pendant leurs heures de loisir Elles s'assuraient ainsi de leur discrétion; lorsque les cordes sonnaient ou juraient sous l'archet, les ménétriers n'écoutaient pas aux portes. 1700.

— Le violon n'est rien moins que noble, on voit peu de gens de condition qui en jouent et beaucoup de bas musi-

ciens qui en vivent; » dit la Viéville de Freneuse en 1700. Si le roi Louis XIV avait eu la fantaisie d'essayer quelques gammes sur le violon, tous ses courtisans se seraient escrimés de l'archet.

— On aura des philosophes aimables, des docteurs savants, tous les livres nouveaux et un jeu de mail; on lira des vers, et l'on en composera; on fera de la musique; les maîtres joueront du luth et du clavecin, les domestiques du violon. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, tome VIe, **Plan de vie pastorale**; 1655.

Brantôme rapportant la mort de Mlle de Limeuil (Isabelle), fille d'honneur de la reine, s'exprime ainsi: — Durant sa maladie, dont elle trépassa, jamais le bec ne lui cessa, ainsi causa toujours; car elle estoit fort grande parleuse, brocardeuse et très bien, et fort à propos, et très belle avec cela. Quand l'heure de sa mort fut venue, elle fit venir à soy son vallet, ainsi que les filles de la cour en ont chacune le leur, et s'appeloit Julien, qui jouoit très bien du violon. — Julien, lui dit-elle, prenez vostre violon, et sonnez-moi toujours, jusques à ce que me voyez morte, car je m'y en vois, *la Défaite des Suisses* (1), et le mieux que vous pourrez : et quand vous serez sur le mot *tout est perdu*, sonnez-le par quatre ou cinq fois, le plus piteusement que vous pourrez. »

» Ce que fit l'autre, et elle mesme lui aidoit de la voix : et quand ce vint à *tout est perdu*, elle le récita par deux fois; et se tournant de l'autre costé du chevet, elle dit à ses compagnes : —Tout est perdu à ce coup et à bon escient; » et ainsi elle décéda. Voilà une mort joyeuse et plaisante. » *Les Dames galantes* (2).

---

1 *La Bataille ou Défaite des Suisses à la journée de Marignan*, à quatre voix, pièce infiniment remarquable de Jannequin (Clément), publiée à Lyon en 1544. Une cinquième voix y fut ajoutée par Verdelot, sans rien changer à la partition, pour l'édition de Paris, donnée en 1559.

(2) Mme Favart, à sa dernière heure, composa son épitaphe, la mit en musique, et la chanta dans les intervalles des plus cruelles douleurs.

Dans la partition, il y a *descampir*, *tout est ferlore*, *by Got!* de *verloren*, **perdu**. Le parolier a voulu donner aux Suisses un baragouin tudesque. *La Bataille* de Jannequin devint populaire, on en chantait des fragments dans les rues et le mot *ferlore* ou *frelaure*, tout à fait nouveau, *bigot*, *bigotte*, expression déjà connue, mais d'un usage peu fréquent, furent généralement adoptés par les Français. Telle est la véritable origine de ces vocables. *Bigot* nous est resté; *ferlore*, *frelaure* ne se rencontre plus que dans les écrits du XVIe et du XVIIe siècle.

> Marquis de Roquelaure,
> Vous êt's un faux galant;
> Allez, petit frelaure,
> Cajoler la Beaussant. 1650.

Une des basses danses en faveur à la cour d'Henri II avait nom *la toute frelore*.

Rabelais avait déjà fait dire à Panurge : — Zalas, les veles sont rompues, le predenou est en pièces, les cosses esclatent, l'arbre du haut de la gatte plonge en mer : la carene est au soleil, nos gumenes sont presque tous roupts. Zalas, zalas, où sont nos boulingues? Tout est frelore bigoth. » *Pantagruel*, livre IV, chapitre 19.

On serait tenté de croire que *freluquet* nous vient de *frelore* puisque ces deux mots ont la même signification; mais l'origine de *freluquet* est connue; ce mot vient de *fanfalucca*, petit ruban, freluche, homme léger, frivole.

Le Julien de Mlle de Limeuil est encore un valet qui joue du violon. Plus tard un violoniste n'avait de place dans l'ordre social qu'après les domestiques; témoin cette phrase de Malherbe, rapportée par Segrais, Racan et Tallemant des Réaux : — Tel qui cherche ses ayeux parmi les héros est le fils d'un laquais ou d'un violon. »

En 1556, Henri III accorde à Lambert, à l'occasion de son mariage avec une damoiselle qui l'aimait à la folie, la terre et seigneurie de Gannat en Auvergne : cette seigneurie dépendait du domaine royal. Le parlement refusa d'enregistrer

les lettres patentes, non parce que Lambert était musicien, mais parce qu'il jouait du violon.

Cet enragé parlement avait la musique en horreur. En 1746, l'abbé Legendre, chanoine de Notre-Dame de Paris, lègue un capital de vingt-cinq mille livres, pour fonder à perpétuité deux prix de musique sacrée, à distribuer annuellement à l'auteur de la messe, à celui du motet dont la supériorité sera reconnue, parmi les productions des compositeurs français. Honneur et cent fois honneur au zèle éclairé de Legendre ! Cette ingénieuse libéralité n'eût pas manqué de produire des résultats très satisfaisants ; mais un tas de pédants, avides spoliateurs, jetèrent leurs griffes sur cette proie opulente, et furent admirablement secondés par un club de jeunes sots et de vieux radoteurs. L'intrigue et la perfidie enlevèrent à nos musiciens le legs de leur protecteur : on escroqua son capital en violant ses intentions avec une rare impudence. L'œuvre d'iniquité fut consommée le 8 mars 1748. Par un arrêt de ce jour, le parlement de Paris ordonne que les vingt-cinq mille livres seront adjugées à la célèbre université de Paris. Cet arrêt, impertinent s'il en fût jamais, porte ces mots en son dispositif : — Nous avons crû devoir consacrer cette fondation à des objets plus utiles à la société, en l'appliquant à des prix établis pour tous les collèges de plein et entier exercice, depuis la rhétorique jusqu'à la troisième, lesquels seront distribués en notre présence par l'université. »

Voilà certes une justice bien injuste ! Que c'est encourageant pour les testateurs !

C'est clouer le bienfait aux mains du bienfaiteur.

Aussi depuis lors, aucun financier ne s'est avisé de doter les musiciens pécuniairement.

Marguerite de Valois faisait administrer des coups de baton à son luthiste Choisnin, toutes les fois qu'il s'avisait de jouer du violon.

— Le commerce des Muses fait tort à la fortune : j'ai re-

marqué avec un de mes amis, qu'il est désavantageux et fatal à un gentilhomme, d'avoir quelques-unes de leurs graces particulières, et que si une personne de cette condition sait chanter ou jouer du luth, ou faire des vers, quoique ces occupations ne le détournent point des plus sérieuses, et qu'il s'emploie avec honneur à toutes celles de sa profession, on oublie tout ce qu'il y a de bon, pour dire : — C'est un joueur de luth, c'est un musicien, c'est un poète. » LA CALPRENÈDE, préface d'*Édouard*, tragi-comédie. 1639.

— Chabans portait l'épée, mais on l'accusait d'avoir été violon. Un jour il s'avisa de faire des propositions au conseil pour des fortifications que l'on pouvait construire, disait-il, à moins de frais. Aleaume, bon mathématicien, qui les dirigeait, répliqua : — Messieurs, nous ne sommes pas au temps d'Amphion où les murailles s'élevaient au son du violon. » Tout le monde se mit à rire, et Chabans fut contraint de se retirer. Ce pauvre homme fut tué depuis par l'Enclos, père de Ninon, avant d'avoir pu se mettre en défense. » TALLEMANT DES RÉAUX.

La baronne de Montandre avait une douzaine de serviteurs musiciens, jouant du violon, du luth, vétus de velours ou de satin noir, qui la suivaient à cheval dans ses voyages. 1645.

— Sous-Carrière-Montbrun est un vrai Sardanapale; il a toujours je ne sais combien de demoiselles; il en élève même de petites pour s'en divertir quand elles seront grandes. Il a des valets de chambre qui jouent du violon; et se donne tous les plaisirs dont il s'avise. » TALLEMANT DES RÉAUX.

— Il fut bientôt aussi persuadé de mon esprit que de la beauté de ma voix, de ma méthode et de mon adresse à jouer de tous les instruments de musique dont toutes les personnes de condition peuvent se divertir sans honte. » SCARRON, *le Roman comique*, livre XXXVII.

— M. de Gramont avait un laquais nommé *Lalande*, qu'il fit depuis son valet de chambre, et qui est aujourd'hui un des meilleurs violons de l'Europe. » LA VIÉVILLE DE FRENEUSE. 1704.

Michel-Richard de Lalande, surintendant de la musique de Louis XIV et de Louis XV, a composé la musique de soixante motets, de *Mélicerte*, pastorale héroïque de Molière, des *Eléments*, opéra-ballet.

Legrand en a perdu courage;
Et cet archet qui faisait rage,
Cet infatigable poignet,
Qui pour vous point ne s'épargnait,
Qui jour et nuit entrait en danse :
Découragé par votre absence,
Engourdi, pesant, abattu,
N'a plus ni force ni vertu.

Les Plaisirs de Sceaux, 1702.

Legrand était le valet de chambre violoniste de la duchesse du Maine, et figurait aux *Nuits de Sceaux* ou *nuits blanches* de ce manoir somptueux. On y représentait des comédies, des opéras, des ballets dont Mouret composait la musique. La duchesse aimait beaucoup la comédie et la jouait fort mal, nous dit Voltaire; on la vit sur le même théâtre avec Baron : c'était un singulier contraste; mais sa cour était charmante, on s'y divertissait autant qu'on s'ennuyait alors à Versailles; elle animait tous les plaisirs par son esprit, par son imagination, par ses fantaisies : on ne pouvait pas ruiner son mari plus gaiement. Ces nuits blanches étaient des fêtes que lui donnaient tous ceux qui avaient l'honneur de vivre avec elle. On faisait une loterie des vingt-quatre lettres de l'alphabet : celui qui tirait le C donnait une comédie, l'O désignait, exigeait un petit opéra, le B un ballet.

Ces musiciens valets, ces laquais virtuoses, appartenaient à leurs maîtres et seigneurs de telle sorte que ceux-ci les vendaient, cédaient, échangeaient, comme ils auraient fait un cheval, une mule, un chien. Armés d'une longue rapière, ces troubadours à gages devaient la tirer au commandement de leur patron, et courir à l'émeute, à la bataille.

— Plusieurs valets et mes violons allèrent chasser les cavaliers à la barrière, » nous dit Mlle de Montpensier, dans ses

Mémoires, 1651. Cette princesse dit encore que ses violons allaient partout jouer pour de l'argent, lorsqu'elle ne les occupait pas. *Mémoires*, 1658.

— Avant-hier on roua un violon qui avait commencé la danse et la pillerie du papier timbré; il a été écartelé après sa mort, et les quatre quartiers exposés aux quatre coins de la ville, comme ceux de Josseran à Aix. Il dit, en mourant, que c'était les fermiers du papier timbré qui lui avaient donné vingt-cinq écus pour commencer la sédition; et jamais on n'a pu en tirer autre chose. On a pris soixante bourgeois : on commence demain à pendre. Cette province est un bel exemple pour les autres, et surtout de respecter les gouverneurs et les gouvernantes, de ne leur point dire d'injures, et de ne point jeter de pierres dans leur jardin. Mme DE SÉVIGNÉ, *Lettre* 427, 30 octobre 1675.

Les priviléges accordés par Louis XIV à ses deux bandes de violons se rapportaient beaucoup plus à ce prince qu'aux musiciens eux-mêmes : c'était encore un trait d'égoïsme. Louis XIV voulait que l'on respectât ses violonistes, parce qu'ils faisaient partie de sa maison, qu'ils étaient ses domestiques, ainsi qu'une bande plus nombreuse de gentilshommes.

D'autres artistes fabriquaient des violons avec une perfection telle que nul aujourd'hui ne peut l'atteindre. Il ne sortait que des violons des ateliers de Duiffoprugcar, Amati, Steiner, Stradivari, Guarneri; le titre de *violoniers* appartenait de droit à ces illustres facteurs. On leur donnait, on donne encore celui de *luthiers* à leurs successeurs, bien qu'à l'exemple de leurs maîtres, ils ne fassent que des violons, et que jamais un luth n'ait été façonné par leurs mains. Le violon était en discrédit en 1500, en 1600 comme en 1700; on rougissait de mettre en jeu ce roi des instruments; faut-il s'étonner du pseudonyme *luthiers* sous lequel se déguisaient les plus célèbres violoniers ? La fortune de leurs œuvres admirables a suivi les destinées du violon, elle a fait des progrès immenses. Un violon que Stradivari cédait au prix modeste de

quatre louis d'or, nonante-six livres, vers 1730, se vend aujourd'hui de trois à six mille francs, suivant son état de conservation. Les bons violoncelles de ce maître sont portés au prix de huit, dix, douze et même vingt-deux mille francs. M. Franchomme, violoncelliste du plus grand talent, a donné cette somme en échange de l'instrument de Louis Duport.

Ce chef-d'œuvre de la lutherie, d'une parfaite conservation, allait devenir en 1845, la propriété d'un Anglais, et l'insulaire n'aurait pas manqué d'en faire trophée dans son cabinet de curiosités, trop respectueux ou trop maladroit pour oser mettre la main sur une aussi précieuse relique. L'admiration des Anglais pour les instruments célèbres est un véritable fanatisme, un culte d'idoles; ils s'extasient devant eux, ils les montrent avec orgueil, ils les cataloguent, mais ils n'y touchent point. Plus de la moitié des violons, des violes et des violoncelles italiens des siècles derniers sont en Angleterre, dans les chateaux de l'aristocratie : ils y font musée comme les tableaux, les statues et les camées antiques : le beau monde n'y voit qu'un objet rare, curieux et rien de plus. On ne les joue point, on ne prend pas la peine de les munir de cordes, tandis que chez nous les artistes ne peuvent les acquérir, même à prix d'or. Franchomme, qui savait cela, voulut mettre enchère sur le violoncelle de Duport; il le paya vingt-deux mille francs; toute la dot de sa femme y passa : est-ce là posséder l'enthousiasme de son art?

Ce trait de Franchomme, ce trait d'un noble dévouement, va m'engager à vous faire connaître en quelles mains étaient ou sont aujourd'hui les instruments des grands facteurs d'autrefois, et tandis qu'en Angleterre un gros brasseur de Londres possède un vrai musée, une immense collection de violons d'Amati, de Guarneri, de Stradivari, etc., dont le prix s'élève à plus d'un million, vous serez bien aises d'apprendre que Paganini jouait alternativement un Guarneri, un Stradivari; qu'ainsi faisait Rode; que M. Brochant de Villiers, amateur distingué, possède le beau Stradivari de Viotti; que Baillot jouait un Stradivari; Lafont, un Guarneri; de Bériot fait

sonner un Maggini, facteur de Brescia, du XVI[e] siècle, qu'il a mis en réputation chez nous; que deux Stradivari sont dans les mains d'Allard; que Charles Dancla s'exerce sur un Joseph Guarneri, et sur un Maggini; Ney, sur une viole, faite d'une basse de viole de Stradivari recoupée par Aldric. Le piano de voyage de Beethoven, une viole d'amour, un violon de Maggini figurent aussi dans le cabinet de M. Ney.

Les violoncellistes Servais, Vaslin, Chevillard, Al. Batta font sonner des Stradivari, Cosmann s'exerce sur un Berganzi, Norblin, sur un Guarneri. Massard joue un violon de Stradivari, Ole-Bull un Joseph Guarneri, Vieuxtemps un Maggini, Haumann et de Konsky des Stradivari, Artôt un Stradivari, Gouffé un violonar d'Amati provenant de la chapelle des Médicis, comme l'atteste l'écusson gravé sur le fond de cet instrument, violonar fort habilement copié par Bernardel. Je n'ai pas la prétention de donner une liste complète; je veux seulement éveiller l'attention sur un fait regrettable que les meilleurs ouvrages des meilleurs facteurs vont s'enterrer en Angleterre, et prouver ce que le talent d'un artiste célèbre ajoute encore, ne fût-ce que pour le collectionneur, à la valeur d'un instrument. Qui n'envierait à Casimir Ney le piano de voyage de Beethoven?

Outre les Antoine, Jérôme, André Amati, les André, Pierre et Joseph Guarneri, et surtout les Stradivari de Crémone, les Maggini de Brescia, tous maîtres populaires ayant poussé l'art du violonier à ses dernières limites, art créé par Duiffoprugcar, il y a, pendant, comme après le XVI[e] siècle, la belle époque de la lutherie, des facteurs recommandables quoique moins connus.

De la qualité du son des instruments, de leur puissance ou de leur suavité dépendent des effets que toute la science, tout le génie du compositeur, et toute l'habileté de l'exécutant ne sauraient produire.

Roquefort (Jean-Baptiste Bonaventure), homme de lettres, amateur de musique, possédait une collection précieuse d'instruments anciens. On y remarquait deux basses de viole, une

taille de violon de Duiffoprugcar (Gaspard), qui vint s'établir à Paris en 1515, et plus tard à Lyon.

La première est montée à sept cordes *la ré sol ut mi la ré.* La table de dessous représente le plan de Paris au XVI[e] siècle, mosaïque en bois de diverses couleurs; au-dessus est un saint Luc, d'après Raphaël.

La seconde porte en dedans l'inscription suivante :

Gaspard Duiffoprugcar, a la Coste
sainct Sébastien, a Lyon.

Le facteur a représenté, sur la table de dessous, le *Moïse* de Michel-Ange, qui se voit sur le tombeau du pape Jules II. Sur le manche, est sculptée une salamandre, blason de François I[er].

Sur la touche de la taille de violon, est gravé ce distique latin, fort ingénieux, devise adoptée par Duiffoprugcar. C'est la violette qui parle et dit :

Vira fui in silvis, sum durâ occisa securi,
Dum vixi tacui; mortua dulcè cano.

Je fus vivante dans les forêts, la hache cruelle m'a tuée ;
Tandis que j'ai vécu j'ai gardé le silence; morte, je chante avec douceur.

On a figuré, sur la table de dessous, saint Jean l'Évangéliste, d'après Raphaël.

Les manches de ces trois instruments sont sculptés dans la perfection.

Le portrait de l'habile luthier tyrolien, gravé, de format in-4 en médaillon, le représente avec une longue barbe, entouré d'instruments, en méditation, tenant un compas d'une main, et de l'autre un manche de violon.

— Le chevalier de Gramont témoigna qu'il était bien honteux de n'avoir pu donner un petit concert de musique à M. de Senantes, comme il l'avait résolu le matin, mais les musiciens s'étaient engagés. Le marquis de Senantes se fit fort de les avoir à sa maison de campagne le lendemain au soir, et pria la compagnie d'y souper. Matta leur demanda, que diable ils voulaient faire de musique, et soutint que cela

n'était bon dans ces occasions que pour des femmes qui avaient quelque chose à dire à leurs amants, pendant que les violons étourdissaient les autres, ou pour des sots qui ne savaient que dire, quand ces violons ne jouaient pas. » HAMILTON, *Mémoires du comte de Gramont.*

Annibal Gantez, en son *Entretien des Musiciens,* volume in-18 de 295 pages, mis au jour en 1643, Gantez ne dit pas un seul mot du violon. Il ne prend pas même la peine de nommer un instrument qui, pour lui du moins, n'existait pas.

Bien qu'il fût le plus habile violoniste de France, Lulli cessa de jouer du violon au moment où ses charges à la cour lui donnèrent un rang dans le monde. Il n'avait pas même de violon chez lui. Le maréchal de Gramont trouva le moyen de surmonter la répugnance que l'étiquette imposait à ce maître. Le maréchal faisait jouer du violon un de ses domestiques en présence de Lulli, ce valet touchait faux ; Lulli furieux se jetait sur l'instrument, l'arrachait des mains du pitoyable ménétrier, pour en jouer lui-même, il s'échauffait et ne quittait le violon qu'à regret.

En leurs métaphores et comparaisons empruntées à la musique, les poètes, les romanciers, les moralistes mêmes nous parlaient depuis des siècles des lyres d'or, des harpes d'or, du luth harmonieux, de la trompette guerrière, de la flûte rustique, de la musette des bergers, lorsque Voltaire saisit enfin le violon pour le flageller en cette apostrophe :

O Chapelain ! toi, dont le violon
De discordante et gothique mémoire,
Sous un archet maudit par Apollon,
D'un ton si dur a raclé son histoire. 1730.

— Après, s'esbaudissoyent a chanter musicalement a quatre et cinq parties, ou sus un theme, a plaisir de gorge. Au reguard des instrumens de musicque, il apprint jouer du luc, de l'espinette, de la harpe, de la flutte d'alemant, et a neuf trouz, de la viole et de la sacqueboutte. » *Gargantua,* livre 1, chapitre 23, 1532.

Le curé de Meudon, faisant jouer Gargantua du trombone, alors appelé *sacquebute*, est aussi plaisant que judicieux. Fidèle observateur des mœurs et des usages de son temps, Rabelais se garde bien de comprendre le violon parmi les six instruments sur lesquels s'exerçait son héros. Comme il faut pourtant placer quelque part ce malencontreux violon, il va le reléguer à la suite du bœuf gras; en se conformant encore sur ce point à la coutume de ses contemporains. Gargantua, dans son enfance, jouait au *bœuf violé*; c'est-à-dire qu'il imitait avec ses camarades, la marche du bœuf gras promené dans les rues au son des violons.

Le plus incivil, je devrais dire le plus insolent, des contempteurs du violon, est sans contredit M. de Hauteroche. Lisez *Crispin musicien*, voici le début de cette comédie. Je dois transcrire le texte et les indications.

LA RONCE, *à ses camarades.*

(*Ses camarades sont six violons habillés en laquais comme lui.*)

Hé, Messieurs, un moment! concertons entre nous.
De notre peu de soin monsieur est en courroux;
Nous avons, sans mentir, un peu de nonchalance.
(*Ils jouent l'ouverture, et s'en vont.*)

SCÈNE III.

LA RONCE, *avec six autres laquais tenant chacun un violon.*

Voilà donc une douzaine de laquais, plus le treizième, qui figurent en scène un violon à la main. Hauteroche n'en fera concerter que six, nombre imposé par le despotisme que l'Académie royale de Musique exerçait sur la Comédie-Française. Cette compagnie opprimée ne pouvait faire entendre que six instruments de la famille du violon : deux dessus, une haute-contre, une taille, une quinte, une basse de violon.

A la fin de chacun des quatre premiers actes de *Crispin musicien*, on lit cette indication :

(*Les six laquais entrent par les deux cotés du théâtre, et, s'y étant rangés de face, sur une même ligne, jouent un air pour discerner l'acte.*)

Des musiciens, des artistes, ont pu se prêter à cette ignoble mascarade, et se ravaler publiquement à ce point ! Des violonistes en livrée ! des symphonistes réunis en orchestre, et remplissant leurs fonctions ordinaires avec la casaque des valets sur le dos ! *ô tempora, ô mores !*

Si quelques amateurs jouaient du violon, c'était mystérieusement et pour leur usage particulier ; ils n'osaient point avouer ce travers. Surpris un violon à la main, tout cavalier du bel air, tout homme décent aurait rougi. C'était le gagne-pain du ménétrier, du maître à danser, des laquais, des suivants du bœuf gras, des pauvres qui demandaient piteusement l'aumône dans les rues et carrefours.

Empruntons quelques lignes au journal de l'Estoile. — Le mercredi 24 août 1605, jour de la Saint-Barthélemi, fut faite, à Paris, une nouvelle et solennelle procession des sœurs carmélites, qui, ce jour-là, prenaient possession de leur maison. Le peuple y accourut en grande foule comme pour gaigner les pardons : elles marchaient en moult bel et bon ordre, estant conduites par le docteur Duval, qui leur servoit de bedeau, ayant le baston à la main, et qui avoit du tout la ressemblance d'un loup-garou.

» Mais comme le malheur voulut, ce beau et saint mystère fut troublé et interrompu par deux violons, qui commencèrent à sonner une bergamasque : ce qui escarta ces pauvres oyes, et les fit retirer à grands pas, toutes effarouchées, avec le loup-garou, leur conducteur, dans leur esglise, où parvenues comme en lieu de franchise et de sureté, commencèrent à chanter le *Te Deum laudamus*. »

L'opéra n'existait point encore en France, l'orchestre n'étant point admis dans les églises, l'exercice de la musique instrumentale n'était pas considéré comme un art, mais comme un métier dépendant de la profession de maître à danser, qui tenait sous le joug de ses privilèges, *les gens jouant des instruments hauts et bas.*

Il y avait alors un roi des violons, chef suprême des musiciens, qui tenait les professeurs et même les amateurs sous

sa dépendance. Il fallait obtenir des licences de ce potentat, lui payer un tribut annuel, être reçu par lui maître à danser, afin de pouvoir exercer librement son talent en public ou dans les sociétés particulières. Le roi des violons avait des lieutenants, des vice-rois en province, qui veillaient à ce que les contributions fussent exactement payées. Les amateurs devaient se mettre en règle sur ce point important; et si, par hasard, ils étaient surpris jouant du violon, de la viole ou du violoncelle sans brevet royal, les tribunaux les condamnaient à de fortes amendes, et même à des punitions corporelles, si le cas présentait une certaine gravité. Des organistes prêtres, des chanoines violoncellistes furent sommés de prendre un brevet de maître à danser, pour qu'il leur fût permis d'accompagner le plain-chant ou la musique dans l'église.

Les professeurs de violon étaient contraints de faire enregistrer leurs élèves chez le roi des violons, et de lui payer un droit annuel pour chacun d'eux. Constantin, les deux Dumanoir et Guignon, sont les derniers musiciens ayant tenu le sceptre du violon. Ils étaient chamarrés d'or et cousus de privilèges, dit un écrivain de ce temps. Le fils de Guillaume Dumanoir avait été nommé dauphin des violons par lettres patentes du 15 août 1668. Une infinité de procès gagnés ou perdus signalèrent en même temps la tyrannie de ces monarques et leur puissance ridicule. Guignon régnait encore en 1773; mais enfin, persuadé que la musique ne tarderait pas à s'affranchir du joug qu'elle portait depuis 1331, ce roi sonnant abdiqua. Sur-le-champ, un arrêt du conseil d'État, du 15 mars 1773, enregistré le 31 du même mois au parlement, supprima pour toujours la royauté grotesque des violons et des ménétriers.

— Le roi d'Angleterre (Charles II) vint me conduire jusqu'à mon logis par la galerie qui va du Louvre aux Tuileries; et le long du chemin il ne me parla que de la misérable vie qu'il avait menée en Écosse; qu'il n'y avait pas une femme; que les gens y étaient si rustres, qu'ils croyaient que c'était

un péché d'entendre des violons. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1651.

— M. le Prince (de Condé) assiégeait Lérida. La place n'était rien; mais don Gregorio Brice était quelque chose. C'était un de ces Espagnols de la vieille roche, vaillant comme le Cid, fier comme tous les Gusman ensemble, et plus galant que tous les Abencerrages de Grenade. Il nous laissa faire les premières approches de sa place sans donner le moindre signe de vie. Le maréchal de Gramont dont la maxime était qu'un gouverneur qui fait grand tintamarre d'abord, et qui brûle ses faubourgs pour faire belle défense, la fait d'ordinaire assez mauvaise, n'augura pas bien pour nous de la politesse de Gregorio Brice; mais M. le Prince, couvert de gloire, et fier des campagnes de Rocroi, de Norlingue et de Fribourg, pour insulter la place et le gouverneur, fit monter la première tranchée en plein jour par son régiment, à la tête duquel marchaient vingt-quatre violons, comme si c'eût été pour une noce.

» La nuit venue, nous voilà tous à goguenarder, nos violons à jouer des airs tendres, et grande chère partout. Dieu sait les brocards qu'on jetait au pauvre gouverneur et à sa fraise, que nous nous promettions de prendre l'un et l'autre dans vingt-quatre heures. Cela se passait à la tranchée d'où nous entendîmes un cri de mauvais augure, qui partait du rempart, et qui répéta deux ou trois fois, *Alerte à la muraille.* Ce cri fut suivi d'une salve de canon et de mousqueterie, et cette salve, d'une vigoureuse sortie, qui, après avoir culbuté la tranchée, nous mena battant jusqu'à notre grand'garde.

» Le lendemain, don Gregorio Brice envoya par un trompette des présents de glaces et de fruits à M. le Prince, priant bien humblement son altesse de l'excuser s'il n'avait point de violons pour répondre à la sérénade qu'il avait eu la bonté de lui donner; mais que s'il avait pour agréable la musique de la nuit précédente, il tâcherait de la faire durer tant qu'il lui ferait l'honneur de rester devant la place. Le

bourreau nous tint parole; et, dès que nous entendions, *Alerte à la muraille,* nous n'avions qu'à compter sur une sortie qui nettoyait la tranchée, comblait nos travaux, et qui tuait ce que nous avions de meilleur en soldats, en officiers. M. le Prince en fut si piqué, qu'il s'opiniatra, malgré le sentiment des officiers généraux, à continuer un siège qui pensa ruiner son armée, et qu'il fut encore obligé de lever assez brusquement.

» Comme nos troupes se retiraient, don Gregorio, bien loin de se donner de ces airs que prennent les gouverneurs en pareille occasion, ne fit de sortie que pour envoyer faire un compliment plein de respect à M. le Prince...

» La campagne de Catalogne finie de cette manière, nous revenions médiocrement couverts de lauriers; mais comme M. le Prince en avait fait provision en d'autres rencontres, et qu'il avait degrands desseins en tête, il eut bientôt oublié cette petite disgrace. Nous ne faisions que goguenarder pendant le voyage. M. le Prince était le premier à nous mettre en train sur son siège. Nous fîmes quelques couplets de ces *Lérida*, qui ont tant couru, afin qu'on n'en fît pas de plus mauvais. Nous n'y gagnâmes rien; nous eûmes beau nous traiter cavalièrement dans nos chansons, on en fit à Paris où l'on nous traitait encore plus mal. 1647. A. HAMILTON, *Mémoires du comte de Gramont.*

Le violon était si décrié que le mot de *violon*, pris dans le sens de *violoniste*, devint une injure. On disait en 1698 : — C'est un drôle de violon, un plaisant violon, » comme plusieurs disent encore : — C'est un drôle de pistolet, un plaisant pistolet. »

GODEAU.

Voulez-vous me contraindre à louer votre ouvrage?

COLLETET.

J'ai tant loué le vôtre!

GODEAU.

Il le méritait bien.

COLLETET.

Je le trouve fort plat, pour ne vous céler rien.

GODEAU.

Si vous en parlez mal, vous êtes en colère.

COLLETET.

Si j'en ai dit du bien, c'était pour vous complaire.

GODEAU.

Colletet, je vous trouve un gentil violon.

COLLETET.

Nous sommes tous égaux, étant fils d'Apollon.

GODEAU.

Vous, enfant d'Apollon? vous n'êtes qu'une bête.

SAINT-ÉVREMOND, *Les Académiciens*, Acte I, Scène 2.

Si l'épithète jointe à *violon* était noble, décente, honnête, et si le ton d'ironie évidente ne changeait pas le caractère du mot, ainsi qu'on a dû le remarquer dans les vers précédents, *violon* pouvait être pris en bonne part, et désigner un poète, un musicien compositeur.

Un monstre vomissant la flamme,
Que *Chimère* nous appelons
Nous autres, divins violons,
Lui faisait autour de son casque
Une coiffure fort fantasque.

SCARRON, *le Virgile travesti*, Livre VII.

On désignait par le mot de *violon* un bon vivant, joyeux compagnon, même un peu libertin, et par son féminin *violone*, une femme galante.

Ce gentil dieu que je vous di,
Pour ne rien faire en étourdi,
Se posa sur une chaumière.
Là, de sa double talonnière
Désembarrassant son talon,
Il vit faisant le violon

Vis-à-vis de sa violone,
Messire Æneas en personne,
Poudré, frisé, fardé, tondu :
Un riche habit bien étendu,
Augmentait fort sa bonne mine,
Il était de belle étamine,
Le manteau de drap de Sidon,
Présent de la dame Didon.

SCARRON, *le Virgile travesti*, Livre IV.

Messieurs, le comte est arrivé,
Mais pour donner de la pécune,
Il s'y connaît moins qu'Arrivey
Ne se connaissait à la lune.
C'est-à-dire que le rimeur,
Le violon et l'imprimeur,
N'auront ni débat ni mécompte;
Que si pour vivre à son plaisir,
Un homme doit trouver son compte,
Nous avons su fort mal choisir.

ADAM BILLAUT.

Il s'agit ici d'un ballet dont maître Adam avait fait les vers, sur le commandement d'un certain comte; lequel devait acquitter tous les frais de ce spectacle à son retour de la campagne, et se dispensa de payer le parolier, le musicien, et même l'imprimeur du livret.

Violon signifiait encore **héritier, enfant.** — Il a laissé pour monument de sa mémoire quantité de violons de sa façon. » SOREL, *Francion*.

Le même auteur dit, dans le même ouvrage, à propos des bottes, dont il fait un éloge académique : — C'est avec les bottes que l'on court le bénéfice qu'on va trafiquer, et qu'on va voir sa maîtresse. Aux braves hommes, c'est une nécessité d'en porter s'ils veulent paraître ce qu'ils sont, et à beaucoup d'autres s'ils veulent paraître ce qu'ils ne sont pas. Si l'on est vêtu de noir, on vous prend pour un bourgeois; si l'on est vêtu de couleur, on vous prend pour un joueur de violon ou pour un bateleur : spécialement si l'on a un bas de soie

de couleur différente; mais arrière toutes ces opinions quand on a des bottes qui viennent enrichir. Que personne au monde ne me blâme donc plus d'être botté, s'il ne veut paraître un esprit hétéroclite. »

» Telle est en substance l'oraison démonstrative que Hortensius fit pour les bottes. Nous feignîmes de trouver tout cela fort excellent; et, la première fois que l'Escluse le vit, il lui présenta ces vers :

Les bottes sont en tel crédit,
Depuis qu'Hortense nous a dit
Combien leur chaussure est commode,
Que les plus mignons de nos dieux,
En veulent porter à la mode,
Pour montrer comme ils sont gentilshommes des cieux.

Le Destin se meurt de souci,
D'en avoir de peau de Roussy (1),
Laissant son antique savate,
Et le temps, qui marche si doux
Avec des pantoufles de natte,
Desire être botté tout de même que nous.

Poursuivant un dessein nouveau,
Qui s'est éclos en mon cerveau,
Je veux aussi donner des bottes
A chacun des pieds de mes vers;
Afin qu'ils se sauvent des crottes,
En courant le galop parmi cet univers.

En 1690, le parterre faisait la police de la salle en sifflant les spectateurs qui s'endormaient, en se permettant à leur égard toute sorte de niches, en forçant les hommes à montrer s'ils avaient des *bras*. C'est ainsi que l'on nommait les garnitures de dentelles qui devaient orner les manches de la chemise. — Il est défendu à qui que ce soit, de paraître sans bras dans une loge où sont des femmes, cela déplaît au

---

(1) Cuir de Russie.

parterre, il l'a jugé contre la bienséance. Lorsqu'un homme s'y expose, il encourt la peine des sifflets, on lui crie : *haut les bras!* on l'oblige d'en faire l'exhibition, autrement il faut qu'il s'en aille. » De Graaf, *Aventures secrètes*, Paris, 1696, in-12, page 233.

J'ai cité plusieurs fois dans le cours de cet ouvrage les écrits de La Viéville de Freneuse, antagoniste de l'abbé Raguenet; voici quelques renseignements peu connus sur ces deux champions, qui firent un grand bruit dans le monde musical avec de petits livres, au commencement du XVIII[e] siècle.

— M. de Fontenelle n'était point parvenu à gouter la musique italienne autant que la française; mais il était assez porté à croire qu'il avait tort, et que la seule première habitude lui faisait prendre plus de plaisir à la musique française qu'à l'italienne. Il sentait d'une façon et jugeait de l'autre : peu de gens en ont eu la force. Il faut néanmoins l'avoir pour être philosophe; le sentiment est quelquefois aussi trompeur que les sens.

» La dispute sur les deux musiques avait commencé avec le siècle, par un petit ouvrage que l'abbé Raguenet avait composé à son retour d'Italie, et qu'il avait intitulé, *Parallèle des Français et des Italiens au sujet de la musique et des opéras*. M. de Fontenelle en avait été le censeur, et son nom ne fût-il pas au bas de l'approbation, on aurait pu le reconnaître, ou du moins le soupçonner, à la manière dont elle est tournée. — Je crois, dit-il, que ce *parallèle* sera bien reçu du public pourvu qu'il soit capable d'équité. »

» M. de Freneuse (Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville), garde des sceaux du parlement de Normandie, écrivit contre l'ouvrage, l'auteur, l'approbateur, et plus tard contre M. Andry; qui, d'abord favorable au défenseur de la musique française dans le *Journal des Savants*, cessa de l'être lorsque l'abbé Raguenet eut répondu, et que M. de Freneuse eut répliqué. Je ne connais guère d'écrits plus vifs, plus amers et plus malins, que ceux que M. de Freneuse publia à cette occasion.

Il n'était pourtant qu'amateur et non artiste ; mais il était amateur jusqu'à la passion. Extrême en tout, il aima l'étude avec la même ardeur, et c'est avec le même excès qu'il s'y livra ; de là sa mort dans la fleur de son âge, trente-trois ans, 1707. M. de Fontenelle qui l'avait vu à Rouen, et depuis à Paris, m'a dit que si quelqu'un, par une vivacité et une sensibilité extrême, avait mérité le nom de *fou*, de *fou complet*, de *fou par la tête et par le cœur*, c'était ce M. de Freneuse. Mais comme la folie n'exclut que la raison et non l'esprit qu'elle supposerait plutôt, M. de Freneuse en avait beaucoup, et même tant, qu'il n'avait pas le sens commun. L'abbé Raguenet eut aussi son coin de folie, puisqu'il finit par se couper la gorge avec son rasoir. » TRUBLET, *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de M. de Fontenelle ; in*-12, Paris, 1761, page 167.

ESTHER, ATHALIE.

RACINE, 1689, 1691.

On supprime aujourd'hui les chœurs d'*Athalie*, en représentant cette superbe tragédie, et c'est pour l'auditoire autant de gagné. Des chœurs chantés arrivant après le dialogue parlé, qui doit bientôt leur succéder; ce mélange insupportable, monstrueux, de deux langages adoptés, de musique vocale et de simple diction, pouvait réussir autrefois; notre oreille à demi civilisée le repousse maintenant. Une tragédie parlée et chantée, fût-elle un chef-d'œuvre comme *Athalie*, n'en est pas moins une absurdité dramatique, une absurdité solennelle, tandis que nos opéras comiques, si chers aux épiciers (1), sont des stupidités du genre le plus niaisement barbare. D'ailleurs ces chœurs étant écrits en prose, ne peuvent point être musiqués. Du temps de Louis XIV, lorsque tout se chantait sur l'air des vêpres, on emmagasinait facilement la prose, rimée ou non, sous une psalmodie complai-

(1) En 1783, pendant les assemblées où les magistrats se réunissaient pour discuter sur les réformes à faire dans la manière de rendre la justice, deux partis se formèrent : les *Zelanti*, pleins d'ardeur et de zèle pour un ordre de choses meilleur, et les *Épiciers*, s'opposant de toute leur force à des changements qui les menaçaient de perdre leurs *épices*. On donnait ce nom au droit que les magistrats percevaient en argent pour le jugement d'un procès non plaidé, mais jugé sur pièces écrites. Ce droit s'acquittait jadis en nature; on offrait aux juges des épices, objets que leur rareté rendait alors précieux.

Tel est le sens figuré de ce mot *épicier*, devenu synonyme d'*imbécile*, ou, pour mieux dire, d'homme à vues étroites, courtes, vulgaires, ignobles.

Chansonniers dramatiques, rimeurs de *flonflons*, suivez le cours de vos plaisanteries contre les épiciers; mais si vous craignez que le ridicule ne

sante au dernier point. Comparez la prose rimée des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, avec la prose sans rimes des psaumes de David, et vous trouverez d'étonnants rapports de ressemblance entre ces deux créations. Même sublimité de pensées, même tour poétique; mais vous y chercheriez en vain la mesure, le rhythme, la cadence, la symétrie exquise, l'identité de coupe, le retour exact, obligé des accents, qui seuls constituent le vers réel, le vers propre à la musique. Ces lignes de prose sont rimées, eh! tant pis! le musicien n'a que faire de vos rimes, presque toujours désordonnées; c'est la mesure, le rhythme, la cadence qu'il vous demandait, et que vous lui refusez avec une obstination désespérante.

Ces chœurs d'*Athalie*, que Moreau fit chanter avec le plus grand succès, à Saint-Cyr, et sur le plain-chant, dont *le Malade imaginaire* nous a conservé des restes curieux, furent remusiqués par Gossec en 1768, et le nouvel œuvre fit le plus grand honneur à ce maître. Le rhythme, cette troisième et formidable puissance de la musique, n'avait pas encore déployé ses effets dans nos compositions vocales. Le désordre, la claudication, les tiraillements, la langueur que la prose sublime de Racine introduisit dans les mélodies et les dessins de Gossec ne furent point remarqués par des auditeurs dont l'oreille n'était point encore exercée. Boieldieu vint ensuite, et ses chœurs d'*Athalie* tombèrent tout à plat; son parolier l'avait terrassé, garrotté, frappé mortellement. Ces mêmes chœurs avaient été musiqués, en 1697, par Servais de Konink; Roger, libraire d'Amsterdam, les publia la même année, in-4.

---

tombe sur vous, changez de but, de plastron, de quintaine, et décidez-vous à rompre des lances contre une métaphore,

N'attaquez plus de fort honnêtes gens,
Qui, pour des prix également honnêtes,
Vendent pruneaux, miel et sucre aux chanteurs.

C'est rimer peut-être un peu plus librement que mon voisin Coquenard; mais le rhythme et la cadence, excusent, justifient ce que vous regardez comme un défaut.

Si quelque musicien voulait de nouveau tenter la fortune avec les chœurs d'*Athalie*, il faudrait absolument qu'il commençât par les mettre en vers.

— Les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* sont d'une richesse de poésie infiniment supérieure à tous les opéras de Quinault : il est vrai qu'ils n'ont point encore trouvé de musicien ; et nous n'en sommes pas surpris, parce que, pour les embellir, il faudrait au moins que le talent du musicien égalât le génie du poète : ce qui peut-être n'arrivera jamais. » PETITOT, notes sur *Andromède*, jointes au commentaire de Voltaire sur Corneille.

L'excuse est infiniment réjouissante, et bien digne d'un littérateur.

Cette vicieuse coutume de chanter de la prose, qu'il faut à chaque instant associer à la mélodie qui la repousse, fait que l'on est forcé de changer, dès le deuxième couplet, les airs de toutes nos chansons. L'imprévoyance du parolier met l'exécutant dans l'obligation d'estropier l'air ou les mots, s'il veut faire accorder l'accent grammatical avec l'accent mélodique.

Allons, en | fants de | la pa | trie,
Le jour de | gloire est | arri | vé.

Après avoir indiqué la place des accents dans ces deux vers, mesurés dans la perfection, il me sera facile de prouver que les deux lignes de prose suivantes ne peuvent en aucune manière être chantées sur la même mélodie.

Quel | le est cette | horde d'es | claves,
De | peuples, de | rois conju | rés?

Ces éléments sont d'une incompatibilité flagrante. Voilà pourtant soixante ans que trente-cinq millions de Français sont dans la cruelle alternative, dans la nécessité dure, fatale, d'estropier l'air ou les paroles de leur chant, qu'ils disent national, bien qu'un Allemand en ait composé la musique. S'ils ne peuvent exécuter celui-là, certes on doit désespérer des autres, dont ils n'ont pas fait une étude aussi

constante. Lorsqu'un air populaire est aussi généralement adopté, le gouvernement, offensé par ce scandale public de tous les instants; fatigué, tourmenté d'entendre hurler faux des mots français broyés par un air allemand, doit dire à son institut : —Tiens, voilà trois francs cinquante centimes pour ta peine, et fais-moi dès aujourd'hui marcher ces paroles avec la musique. »

L'institut, voyant que sa journée de travail est payée au prix ordinaire, se met à l'œuvre et chante régulièrement :

Quel est ce | tas de | vils es | claves,
De rois, de | peuples | conju | rés?

ou toute autre chose; je me borne à marquer ici la place des accents. Une petite difficulté se présente, c'est que le gouvernement, l'Institut, pas plus que les braillards, ne se sont jamais doutés de l'effroyable cacophonie. Bien mieux encore, bien mieux !

Peuple, écoute ma voix ; terre, prête l'oreille.

Reproduite en 1830, *la Marseillaise* fut notée, arrangée par des musiciens, qui, ne la connaissant pas suffisamment, dégradèrent sur deux points sa mélodie, et firent ramper son refrain qui *marchait* auparavant d'une manière grandiose, fière et victorieuse; ils le privèrent à jamais de l'harmonie foudroyante dont Gossec l'avait enrichi. *Sublatâ causâ, tollitur effectus;* si vous coupez la jambe, il est impossible de chausser le brodequin, fût-il incrusté de diamants. Cette version banale, ignoble et rampante a prévalu. Que dis-je? on l'a frappée sur une médaille destinée à perpétuer l'immense bévue ! l'Académie des Inscriptions, le comité, les inspecteurs des médailles, fermant les yeux et les oreilles!!! — C'est bien chié chanté, » vous dirait Rabelais.

Julie, Messaline, Poppée, Faustine, Sabine, ou toute autre belle femme de l'antiquité, n'eût-elle pas fait arracher les yeux à l'imbécile, à l'impudent, qui l'aurait pourtraite borgne et camarde *in sæcula sæculorum?* Le concile des numismates

disant *amen*, avec la niaiserie insouciante d'un troupeau de savants appointés, salariés, décorés, remunérés pour faire une cuisine qu'il devraient abandonner du moins à quelque gargotier voisin, capable de s'en acquitter avec honneur. Vous vous plaisez à considérer *la Marseillaise*, pour les versicules du moins, comme un monument national! Les Hurons l'auraient-ils traitée avec autant d'irrévérence et de cruauté? Si par hasard c'était une malice ingénieuse, et si l'on avait ainsi dégradé cette *Marseillaise*, afin que les Allemands voulussent bien enfin cesser de réclamer leur *lied*, leur cantique, leur air!

Je m'empressai de publier alors, dans *la Mode*, le véritable texte musical de *la Marseillaise;* mais qui peut arrêter une erreur populaire si bien lancée?

Nous l'avons eu votre Rhin allemand.

Vous prenez un Rhin, il est bien à vous, si vous avez le talent de le garder; mais un air n'est pas un Rhin, et quoiqu'il soit bien plus facile d'escamoter cet air, de le remiser *in loco tuto*, d'effacer les traces de son passage, de changer le caractère de ses paroles; toutes les médailles du quai de Conti, toutes les sonores divagations des *Girondins*, ne sauraient vous en garantir la propriété. L'usucapion, la prescription, même séculaire, sont bannies du code musical; demandez plutôt aux numismates musiciens Norblin, Ch. Sauvageot, Bonaventure Laurens; ils vous diront que dans deux mille ans, votre fausse médaille sera depistée et turlupinée par les Mionnets de l'époque.

Les paysans de la Provence évitent rigoureusement l'hiatus dans leurs colloques en prose, et vous ne craignez pas de lacérer une oreille sensible en la flagellant avec d'atroces hiatus, curieusement estampés sur vos pages rimées. Si vous êtes sourds, ayez au moins des yeux! prenez pitié des infortunés que vous allez mettre au supplice, en leur disant des vers tels que ceux-ci, des vers dont l'aspect seul fait reculer d'horreur un musicien.

Qui sait si cet enfant, par le crime entraîné Avec
eux en naissant ne fut pas condamné?...

Nourri dans ta maison, en l'amour de ta loi, Il
ne connaît encor d'autre père que toi...

Si la chair et le sang, se troublant aujourd'hui, Ont
trop de part aux pleurs que je répands pour lui.

Voilà pourtant trois hiatus dans un seul couplet d'*Athalie*. Vous me direz que Josabet peut tirer son mouchoir au premier, sa boîte d'or au second, humer du tabac au troisième, et nous sauver ainsi de la triple estrapade. Aurez-vous recours à cette ruse de guerre, si le vers trop court ne vous permet pas de prolonger vos temps de repos ? Essayez de manœuvrer canne, chapeau, montre, mouchoir et tabatière en disant ce salmis, ce fouillis, ce gachis infiniment peu gentil de Bernard :

Rien n'est si beau
Que mon hameau, O
quelle image!...
Mon ermitage
Est un berceau
Dont le treillage
Couvre un caveau Au
voisinage....
Je chanterai A
vec Sylvie
Je jouirai Et
je dirai....

Il serait bien plus facile d'aligner des noix sur un jonc, sur un baton poli comme l'ivoire, que de faire défiler ce chapelet d'hiatus sous une mélodie vive et bien rhythmée.

Pourquoi ne serait-il pas permis à Racine, à Bernard, à tous nos rimeurs, d'aller chercher l'hiatus aux lieux mêmes où l'ingénieux Horace trouvait au besoin l'élision ?

Labitur ripâ, Jove non probante, U-
xorius amnis.

Livre I, Ode 2.

— Un des pires inconvénients de la versification moderne, c'est que les règles en ont été faites pour le plaisir des yeux, sans égard de celui de l'oreille. C'était précisément le contraire dans l'ancienne poésie française. Aussi les vers modernes, avec leur apparence de politesse et de rigidité, sont-ils remplis, (bourrés), d'hiatus et de fautes contre la mesure... .

» Nos vers sont pleins d'hiatus très réels pour l'oreille, que l'on se contente de masquer aux yeux :

C'est un miracle encor qu'il ne m'ait aujourd'*hui En*-
fermée à la *clef ou* menée avec lui.
L'École des Maris, Acte I, Scène 2.

Ces gens qui, par une ame à l'intérêt soumise
Font de dévotion *métier et* marchandise.
Tartufe, Acte I, Scène 6.

» On en citerait de pareils par centaines dans Boileau, Racine, La Fontaine et Molière. »

Et M. F. Génin, suivant l'exemple de tous les critiques ses prédécesseurs, pousse l'indulgence au point de ne pas signaler et condamner les hiatus de vers à vers (1) ; hiatus infiniment réels, tels que celui-ci, formé par la rencontre inévitable, rapide et brutale d'*aujourd'hui* prêt à frapper en plein sur *enfermée*, bien que le poète ait séparé ces deux mots par toute la largeur de deux marges. Si l'œil pouvait se laisser prendre au piège, l'oreille serait prompte à l'avertir, à lui révéler une erreur, qui ne saurait échapper à ce double contrôle.

Rois, chassez la calomnie :
Ses criminels attentats
Des plus paisibles états
Troublent l'heureuse harmonie.

Sa fureur, de sang avide,
Poursuit partout l'innocent.
Rois, prenez soin de l'absent
Contre sa langue homicide.

(1) M. Génin s'est ravisé plus tard.

De ce monstre si farouche
Craignez la feinte douceur :
La vengeance est dans son cœur,
Et la pitié dans sa bouche.

La fraude adroite et subtile
Sème de fleurs son chemin :
Mais sur ses pas vient enfin
Le repentir inutile.

— Ces strophes sont remarquables par l'élégance et la grace, par une heureuse facilité de style. » Sur ce point, je suis de l'avis du commentateur Geoffroy ; quoique *poursuit partout*, *fraude adroite*, me paraissent bien raides pour fléchir sous la mélodie. Après avoir examiné les 309 lignes rimées qui, dans *Esther*, doivent être chantées, et les 231 qui, dans *Athalie*, ont la même destination ; lorsque l'œil du musicien a jugé que ces amas de lignes courtes, longues, moyennes, que l'auteur a mêlées, brouillées, jetées au hasard sur le papier, ne sauraient en aucune manière devenir le texte d'un air ou d'un chœur ; cet œil se souvient qu'il a vu, dans *Esther*, quatre stances qui se dessinaient fort agréablement en tête d'une page. Il revient à cette oasis verdoyante au milieu du désert, s'applaudit et se réjouit de sa conquête. Mais hélas ! quand il veut s'emparer de ce butin précieux et rare, il s'aperçoit que le mirage l'a trompé ; il reconnaît que, sous une apparence de régularité, ces strophes, privées de mesure, de rhythme, de cadence, comme tout le reste, ne valent pas mieux pour la mélodie, et qu'elles ont en outre le défaut capital de finir par une rime féminine, par une rime sur laquelle on ne saurait terminer le discours musical sans langueur et sans gaucherie. Les stances commençant et finissant par une féminine, sont d'un effet plus que désagréable à la simple lecture, faut-il s'étonner que les musiciens les réprouvent ?

Rois, chas | sez | la calom | nie.

Ce premier vers, type sur lequel tous les autres doivent

être réglés, modelés, mesurés, est d'un rhythme excellent. Vers de sept syllabes, il se divise par deux, une ; trois, une. L'accent, le temps fort, tombe d'aplomb sur *sez* et sur *ni*. Si l'on veut établir une mélodie gracieuse et bien sonnante sur ces strophes, il faut absolument que les mêmes accents se retrouvent à la même place dans tous les vers suivants. L'auteur a choisi son modèle, son type, il vient de l'estamper en tête de sa pièce, il est obligé, contraint, forcé, de se régler sur ce patron; et c'est ce que Racine, le *lyrique* des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, ne fait pas du tout. Ses quatre strophes, formant un total de seize lignes rimées, ne présentent que trois vers réels, trois vers conformes au patron, et ces vers portent les numéros 5, 9 et 11.

Il y a donc quatre vers excellents dans les couplets d'*Esther;* oui, sans doute, mais on est forcé de les abandonner; leur isolement les condamne au silence; les réunir serait vouloir former un amphigouri tel que celui-ci :

> Rois, chas | sez | la calom | nie;
> Sa fu | reur | de sang a | vide,
> De ce | mons | tre si fa | rouche,
> La ven | geau | ce est dans son | cœur.

Cette strophe est un monstre farouche; elle ne présente aucun sens, et rime faiblement, j'en conviens; mais elle est si vigoureusement rhythmée, si bien plantée sur ses pieds, si bien sonnante, que si vous l'exécutez avec un brillant appareil de voix et d'instruments, elle écrasera, pulvérisera les discours sublimes et boiteux, élégants et rachitiques du grand Racine; tant le rhythme est une puissance formidable, un ouragan qui renverse tout! Sans le rhythme, notre musique deviendrait le plain-chant de Lulli, de Moreau; nos chanteurs dramatiques rediraient l'air des vêpres, et nos académiciens n'auraient plus tort en donnant le titre de *lyrique* à Racine. Vous voyez qu'il n'y a rien de chantable dans ses œuvres, pas une strophe, pas même deux vers! car après avoir chanté régulièrement,

Rois, chas | sez | la calom | nie :

vous ne serez point assez audacieux, assez impertinent pour ajouter :

Ses cri | mi |
Des plus | pai |
Troublent | l'heu |

Ce serait passer du français à l'hébreu. Si vous rompez la cadence de votre mélodie pour obéir à la prose de Racine, et la suivre dans ses aberrations, vous n'écrirez plus de la musique, mais du plain-chant. Vous le voyez,

Ses pauvres vers estropiés
Ont des ampoules sous les pieds.
SAINT-AMAND, *la Gazette du Pont-Neuf.*

Les plus grandes beautés des vers de Racine deviennent d'intolérables défauts du moment que l'on sait que ces vers doivent être chantés en musique. Racine veut peindre, il y réussit admirablement; et cette variété, cette richesse d'images, ces flots de poésie sublime, sont un embarras, un bagage inutile, nuisible même, pour le musicien. La Harpe analyse dans la perfection le chœur d'*Esther : Ton Dieu n'est plus irrité,* qui finit ainsi :

Dieu descend et revient habiter parmi nous!
Terre, frémis d'allégresse et de crainte;
Et vous, sous sa (1) majesté sainte
Cieux, abaissez-vous!

— L'art de ces quatre derniers vers est si nouveau et si admirable, que je ne connais rien de pareil en notre langue. Sans parler de toutes les autres sortes de beautés, remarquons au moins, quelque chose de l'artifice de la phrase harmonique, qui va sans cesse en décroissant du premier vers qui est de six pieds, au second qui est de cinq, au troisième qui est de quatre, au dernier, enfin, qui est de deux

---

(1) *Sous sa* me donne pourtant du souci.

et demi, celui où les *cieux s'abaissent*, sans que jamais l'oreille sente ni saccade, ni secousse, tant le rhythme est ménagé pour l'effet, et tant l'effet est sensible. »

Oui sans doute, pour le lecteur, mais pour le musicien ? Si vous lui donnez ce quatrain à mettre en œuvre, Racine conservera-t-il le privilège de faire *abaisser les cieux*, au moyen de sa merveilleuse gradation décroissante ? Point du tout ; le musicien commencera par démolir cet édifice pittoresque et poétique, en répétant une infinité de mots et surtout le dernier vers qui s'alongera de dix ou quinze syllabes au moins : voilà son effet détruit, anéanti. Les gammes descendantes des violes et des seconds violons, précédées par les gammes des flûtes et des premiers violons, et suivies par les gammes des violoncelles et des violonars, achèveront cette descente générale, ce ravalement complet ; ce trait coulé dans toute son étendue, exécuté *diminuendo, calando, perdendosi* sera lié par les tenues des instruments à souffle, et quand il aura touché le terme de son voyage aérien, les violoncelles harpégeront encore pendant quelques mesures l'accord final, qui s'éteindra, s'évaporant comme un léger nuage. Voilà le tableau du musicien, c'est en vain que vous chercherez le dessin, les contours de celui de Racine ; tout sera couvert, effacé par un art dont les effets plus puissants et plus développés, produisent une sensation plus vive, plus prolongée et surtout plus appréciable. Tout un auditoire verra *les cieux s'abaisser* en entendant cette musique ; les vers de Racine auront disparu, quelques mots épars, échappés du naufrage, viendront frapper de temps en temps l'oreille ; pour servir de jalons et marquer la route suivie par le compositeur, en expliquant ce que les images de la musique pourraient avoir de trop vague. J'ai démontré, je crois, la complète inutilité des vers pittoresques et *poétiquement* beaux, lorsqu'ils sont destinés à passer par les mains du musicien.

Holbein, le Pérugin, Raphaël ont exercé leur talent, promené leur pinceau, nuancé leurs couleurs, sur un bois poli

comme une glace, et non pas sur des bas-reliefs curieusement sculptés.

Les chœurs d'*Esther* furent musiqués, en 1689, par Moreau (Jean-Baptiste). Perne, mon maître, refit ce travail, sa musique fut applaudie au Conservatoire de Paris, le 8 avril 1821, dans une représentation solennelle de la tragédie de Racine.

Quel était ce Moreau, cet heureux successeur de Lulli, cet autre Jean-Baptiste, ce musicien qui de prime abord compta Racine au nombre de ses paroliers? Vous l'ignorez, son nom même n'a peut-être jamais frappé votre oreille; tant les Français se plaisent à vanter, exalter les étrangers aux dépens de leurs compatriotes!

Enfant de chœur de la cathédrale d'Angers, puis maître de musique de celle de Langres, fatigué de vicarier en province, Moreau vint chercher fortune à Paris. Sans argent, sans la moindre recommandation, et ne sachant à qui s'adresser, il imagina d'aller droit au chateau de Versailles. Après avoir secoué la poussière de sa chaussure, le piéton mal peigné, vêtu plus que modestement, ayant l'air gauche et campagnard, s'ingénia de telle sorte qu'il parvint à se glisser dans le somptueux et brillant cabinet où la dauphine, Victoire de Bavière, était à sa toilette. Là, n'osant parler à ses voisins, dont l'éclat offusquait ses yeux, fort embarrassé de sa personne, ignorant tout à fait les lois sévères de l'étiquette, il s'affranchit des formalités d'une présentation, en allant tirer par sa manche la déité que l'on entourait d'hommages respectueux. — Votre altesse aime la musique, lui dit-il avec autant d'aplomb que de naïveté, daignerait-elle me permettre de lui chanter un air de ma composition? »

La princesse (1) rit de l'originalité du personnage et de la requête. Moreau chanta, réussit, et le roi voulut voir le troubadour singulier dont la dauphine venait de lui conter le

(1) — Elle me faisait tenir les livres de tous les ballets qu'elle dansait, dont elle avait fait les vers : elle avait l'esprit un peu romanesque.» Mlle de Montpensier, *Mémoires*, 1680.

début à la cour. Deux jours après, on l'introduit chez Mme de Maintenon, où le roi le fait chanter plus d'une fois, l'applaudit et lui commande la musique d'un divertissement pour Marly. Nouveau succès. Louis XIV avait gouté la musique de Moreau; Racine travaillait à sa tragédie d'*Esther*, il traçait le plan d'*Athalie*, et l'heureux Angevin fut choisi pour musiquer tout cela.

Depuis un an, Lulli reposait, couché dans sa tombe de marbre noir; s'il avait été sur ses pieds, croyez que le brigand eût fait jeter par la fenêtre l'audacieux tireur de manches.

Racine dit, en sa préface d'*Esther* : — Je ne puis me résoudre à finir cette préface, sans rendre à celui qui a fait la musique la justice qui lui est due, et sans confesser franchement, que ses chants ont fait un des plus grands agréments de la pièce. Tous les connaisseurs demeurent d'accord que depuis longtemps on n'a point entendu d'airs plus touchants, ni plus convenables aux paroles. »

Un musicien qui savait moduler si bien les prières affectueuses, les plaintes, les regrets et la sainte joie des filles de Sion; un artiste que la régente de Saint-Cyr élut pour compositeur ordinaire de toutes les tragédies et de tous les cantiques exécutés dans cet asile pieux, où les chefs-d'œuvre de Racine ouvrirent la voie à Boyer pour sa *Judith*, à Duché pour son *Jonathas;* un auteur éminemment *biblique*, dont on applaudit les vêpres à la chapelle du roi, le *Requiem* à Notre-Dame de Paris; l'homme enfin qui possédait si complètement *l'art chrétien*, devait être prosterné sans cesse au pied des autels. Point du tout. C'était au cabaret de la Barre-Royale, rue Saint-Jacques, au coin de celle des Grès, que Moreau venait chercher ses inspirations religieuses. C'est là qu'il préludait avec son ami Lainez, le poète, aux repas commencés en duo, continués en trio, quatuor, quintette et finis en chœur, de neuf heures du matin jusques après minuit. Pérennité de bombance et de beuverie. Il ne passait devant cette Royale-Barre, cheval, âne ou mulet monté par un maître à danser, à chanter, ou tout autre suivant d'Apollon, qui ne

fût attaché dans la cour tandis que son maître allait s'asseoir au banquet si bien présidé.

Les chevaux de Létang et de Favier, danseurs de l'Opéra, crevant d'ennui, de faim, de froid, après une attente de huit heures, rongèrent un jour leurs licous; cherchant une écurie et trouvant une chambre à coucher, ils mangèrent la paillasse du lit. — Il faut que tout le monde vive, » s'écria le joyeux Lainez, en voyant une paillasse figurer sur la carte du rôtisseur, parmi les mets engloutis pendant la séance. Il se hata d'offrir une ration de vin aux infortunés quadrupèdes, pour ajouter ce qui manquait à leur repas improvisé.

Mozart, le grand Mozart n'a-t-il pas conçu les plus beaux morceaux de *Don Juan*, de *la Flûte enchantée* et de son *Requiem* sublime, dans un estaminet, au milieu d'un nuage de fumée, tenant une queue de billard, et

Poussant contre l'ivoire un ivoire arrondi?

C'est en s'exerçant à ce noble jeu dans un café de Prague, que ce maître composa le délicieux quintette du cadenas *hm, hm, hm, hm*, de *la Flûte enchantée*.

Zingarelli procède à la composition d'un opéra bouffon en lisant la Bible; Mozart allume sa pipe, se promène autour d'un billard à la clarté bleuâtre d'une cassolette de punch, et trouve son *Lacrymosa* dans une blouse en retirant la bille qu'il vient de bloquer victorieusement. Le *Recordare* n'arrivera qu'après le troisième carambolage, *Confutatis, maledictis* sera produit par un doublet audacieux.

Les vers grecs et latins étant mesurés, les poètes anciens changeaient de mesure selon l'expression du discours, et passaient de l'iambe au trochaïque pour donner une cadence plus courte, plus vive aux accents de la joie ou de la douleur. On peut en faire l'observation dans les scènes 4e, 7e et 8e du Ve acte de l'*Iphigénie en Aulide* d'Euripide. Les lignes rimées des tragiques français, étant privées totalement de rhythme, de mesure et de cadence, le poète ne peut point recourir à ce précieux artifice. Raccourcir les vers, passer des alexandrins

aux stances, aux couplets, c'est rendre plus fréquent le retour déjà si fatigant de la rime, c'est imposer une contrainte plus grande à l'acteur, un tourment plus incisif à l'oreille. Témoin les stances du *Cid*, de *Polyeucte*, etc. Rien n'est rugueux, acerbe et dépitant comme un dialogue dramatique écrit en vers libres, tel que celui d'*Agésilas*, de *Béverley*, du *Jaloux sans amour*, de *Dupuis et Desronais*, des *Trois Sultanes*, de *l'Amant bourru*, de *Silvain*, du *Tableau parlant*, etc. Molière seul a pu se tirer, souvent avec honneur, de l'épreuve qu'il en a faite dans *Amphitryon*.

Voltaire introduisit les rimes croisées dans sa tragédie de *Tancrède*, écrite en alexandrins. Il employa les vers de quatre pieds dans sa comédie de *l'Enfant prodigue*. Tous ces essais ne témoignent-ils pas de l'aversion que les poètes eux-mêmes ont pour le joug de la rime? Puissent-ils le secouer enfin, et s'en affranchir à jamais! La patrie reconnaissante leur votera des actions de grâce. Elle pourra même les nommer officiers de la Légion d'honneur; cela ferait tant de plaisir aux décorés, et lui coûterait si peu!

— Les jardins de Sceaux venaient d'être plantés sur les dessins de Le Nôtre, lorsque le marquis de Seignelai, fils de Colbert, y donna la plus brillante fête. On y fit entendre le poème de Racine sur la paix, connu sous le titre d'*idylle*, mais qui mériterait plutôt celui de *cantate*, étant tout à fait dans le style lyrique. Rien de plus somptueux que la fête de Sceaux. Celle de Vaux que, vingt-cinq ans auparavant, on avait tant admirée, n'était, disait-on, qu'une fête de village auprès de celle-là. On avait mis huit mille lanternes pour éclairer le chemin de Sceaux à Versailles. L'exemple de ces plaisirs dispendieux, comme celui des grandes armées permanentes, fut suivi par tous les princes de l'Europe, au grand préjudice de l'humanité, quoi qu'en disent les prôneurs du luxe stérile et des profusions mal entendues. »

Mme de Sévigné dit, à propos de ce divertissement royal : — Mme de La Fayette m'a envoyé une relation de la fête de Sceaux, qui nous a fort divertis. Qu'elle était jolie! qu'il y

a d'esprit et d'invention dans ce siècle ? que tout est nouveau, galant, diversifié ! Je ne crois pas qu'on puisse aller plus loin. La querelle de Mmes d'Houdicourt et de Poitiers est plaisante : ah ! que cette dernière disait vrai ! — Vous êtes un plaisant visage de fête : » vraiment elle a raison ; il faut dans une fête un visage qui ne gâte point la beauté de la décoration ; et quand on n'en a point, il faut en emprunter, ou ne point y aller. Je voudrais que vous y eussiez porté le vôtre, il y en avait peu de pareils. » 22 juillet 1685.

— Puisqu'il m'est permis de rapporter historiquement les sentiments des autres, et que je rapporte ceux d'un grand juge, je dirai que j'ai entendu M. le chancelier faire remarquer, au sujet de l'*Idylle sur la Paix*, l'heureuse disposition du même auteur à écrire dans tous les genres différents. Est-il orateur, est-il historien : il excelle. Est-il poète : s'il fait une comédie, il sait y faire rire et le parterre et ceux qui n'aiment que la fine plaisanterie : dans ses tragédies, il change de style suivant les sujets. La versification d'*Andromaque* n'est pas celle de *Britannicus* : celle de *Phèdre* n'est pas celle d'*Athalie*. Compose-t-il des chœurs et des cantiques : il a le lyrique le plus sublime. Fait-il des épigrammes : il les assaisonne du meilleur sel. Entreprend-il une idylle : il l'invente dans un goût nouveau. Quelques personnes prétendent que Lulli, chargé de la mettre en musique, trouva dans la force des vers un travail que les vers de Quinault ne lui avaient pas fait connaître. Il est pourtant certain que Lulli est aussi grand musicien dans cette idylle que dans ses opéras, et a parfaitement rendu le poète : j'avouerai seulement qu'à ces deux vers :

Retranchez de nos ans
Pour ajouter à ses années,

la chute, à cause de la prononciation de la dernière syllabe, ne satisfait pas l'oreille, et que ce n'est pas la faute du poète qui n'avait pas pour le musicien cette même attention qu'avait Quinault. » LOUIS RACINE, *Mémoires sur la vie de Jean Racine*.

Cette remarque est précisément la même que j'ai faite au sujet des strophes d'*Esther*, de ces strophes terminées par des rimes féminines. Les critiques dont Louis Racine parle ne s'étaient pas rendu compte de la sensation désagréable, qu'une cadence finale, se trainant sur une rime douce, leur faisait éprouver. Avoir signalé ce défaut, même sans en deviner la cause, c'était beaucoup pour une époque où l'*Idylle sur la Paix* était regardée comme une œuvre du *lyrique le plus sublime.*

— Croyez-vous que les *gloire-eu*, *victoire-eu*, etc., qui sont si choquantes dans notre musique, soient absolument la faute de notre langue ? Je crois que c'est, au moins pour les trois quarts, celle de nos musiciens, et qu'on pourrait éviter cette désinence désagréable, en mettant la note sensible (madame Denis me servira d'interprète), non comme ils le font sur la pénultième, mais sur l'antépénultième ; la tonique ou finale appuierait sur la pénultième, et la dernière serait presque muette : mais il est encore plus sûr, *comme vous le dites*, pour éviter cet inconvénient, de ne terminer jamais le chant que sur des rimes masculines. » D'ALEMBERT, *Lettre à Voltaire*, 203, 26 janvier, 1767.

D'Alembert et Voltaire ont deviné la cause du mal qui tourmentait Louis Racine, ils se réunissent pour en prescrire le remède ; et Gluck, qui certes n'avait aucune connaissance du double *recipe*, n'en a pas moins fait une ingénieuse application dans l'air superbe de Thoas de son *Iphigénie en Tauride*, 1779. Au lieu de placer encore une fois la braillade française sur les cadences finales de cet air, en disant : *abîmes effroya......bles*, *suspendus sur ma tê.......te*, il rejette vigoureusement les dernières syllabes sur la tonique, dit *effroy.....ables*, afin de tomber sur un *a* bien sonnant, et d'éviter ainsi la chute sur *bles*, qu'il était impossible de renforcer. Il dit ensuite, par la même raison, *suspendus sur ma...... tête.*

Nos musiciens ne profitèrent pas de l'excellente leçon qu'un Allemand venait de leur donner. Les plus habiles

comme les plus spirituels reproduisirent encore la braillade finale, qu'une rime féminine appelait, témoin :

> Oui, sur la terre il n'est que moi
> Qui s'intéresse à ta person.......... ne.
>
> GRÉTRY, *Richard-Cœur-de-Lion*, 1785.

> Si vous pouviez vous repentir,
> Je serais touché de vos lar.......... mes.
>
> MÉHUL, *Joseph*, 1807.

Cette braillade a cessé de dégrader les cadences de nos airs, depuis mon entrée au *Journal des Débats* (7 décembre 1820); il m'a suffi d'en démontrer le résultat déplaisant et ridicule, pour que nos paroliers aient rigoureusement observé de terminer leurs couplets par une rime dure, sur laquelle on pût établir et faire sonner la note finale.

Je n'ai pas pris la peine de vérifier si le grand Racine, auteur de l'*Idylle sur la Paix*, a droit au brevet d'invention de cette pensée, où l'arithmétique se combine avec le sentiment :

> Retranchez de nos ans
> Pour ajouter à ses années.

pensée qu'il a reproduite dans *Bérénice*, acte II, scène 2.

> Moi, Paulin, qui, cent fois, si le sort moins sévère
> Eût voulu de sa vie étendre les liens,
> Aurais donné mes jours pour prolonger les siens.

De nombreux imitateurs se sont emparés de cette arithmétique affectueuse; poètes et paroliers en ont adorné leurs opéras. Métastase en a fait son profit pour *Adriano;* Hoffman, qui l'avait prise à Métastase afin de la repiquer dans *Euphrosine*, l'a trouvée si fort à son goût, qu'il en a donné deux éditions de plus, en l'insérant dans *Stratonice* et dans *Adrien*.

> D'Euphrosine, grand Dieu! fais cesser les alarmes;
> Prends sur nos jours pour ajouter aux siens,

dit Conradin.

> Qu'il vive autant qu'il est aimable,
> Qu'il vive même aux dépens de nos jours.
>
> Chœur de *Stratonice.*

Avant ces derniers, Bossuet avait dit: — Chacun demande à Dieu avec larmes, qu'il abrège ses jours pour prolonger une vie si précieuse. » *Oraison funèbre de la duchesse d'Orléans.*

Vœux que l'on adresse poétiquement et sans risque : on sait bien qu'ils ne seront point exaucés.

Racine finit son *Idylle sur la Paix*, ses combinaisons arithmétiques, par un total qui pourrait être malicieusement interprété.

> Qu'il règne ce héros, qu'il triomphe toujours ;
> Qu'avec lui soit toujours la paix ou la victoire ;
> Que le cours de ses ans dure autant que le cours
> De la Seine et de la Loire.
> Qu'il règne ce héros, qu'il triomphe toujours ;
> Qu'il vive autant que sa gloire !

Comme la vie des hommes est très courte, le poète ne semble-t-il pas souhaiter que la gloire du roi ne soit pas de longue durée ?

Parmi ces additions qu'une soustraction doit précéder, celle que propose Scarron me paraît la moins impertinente.

> Belle dame aux amants trop fière,
> Prêtez-moi de votre embonpoint,
> A moi chétif qui n'en ai point :
> J'en serai mieux et vous pas pire.
>
> *Adieux aux Marais et à la Place-Royale.*

Dans *la Muette de Portici* nous trouverons un compte balancé par avoir et doit.

> A mon pays je dois la vie,
> Il me devra sa liberté.

Le meilleur de tous nos vers lyriques est celui de neuf syllabes, mais il faut absolument qu'il soit coupé de trois en trois. Sa mesure est alors si bien accentuée, que le parolier

est forcé de marcher au pas, en suivant une route flanquée de garde-fous. Racine emploie ce vers dans l'*Idylle sur la Paix*, et le fait broncher, trébucher comme toutes ses autres lignes rimées. Il faut désespérer d'un poète lyrique lorsqu'il est insensible aux cadences énergiquement décisives de ce mètre. C'est un soldat qui tricote lorsque vingt tambours battent la charge à son oreille.

De ces lieux | l'éclat et les attraits
Sont des dons | de ses mains | bienfaisantes.

Ce dernier vers est bon, mais le premier frappe à faux.

Voltaire se montrera plus maladroit encore : en deux vers, il va broncher deux fois.

Des destins | la chaîne redoutable
Nous entraî- | ne à d'éternels regrets.

Comment se fait-il que nos paroliers aient employé si rarement ce vers lyrique par excellence? la raison en est toute simple ; c'est que, ne le comprenant pas, ils lui donnaient une coupe vicieuse, et ne pouvaient s'abandonner aux charmantes ondulations de ses trois césures.

— Le meilleur de nos vers lyriques est celui de neuf syllabes, » ai-je dit. En m'exprimant de cette manière, je pensais à Racine, à Voltaire, à tous nos paroliers qu'il fallait brider, garrotter, pour les placer et les maintenir dans les rails de la mesure; et certes nul vers ne pouvait mieux guider ces aveugles sourds. Mais tous nos vers sont *les meilleurs*, tous nos vers sont également bons entre les mains d'un poète sensible à l'harmonieuse cadence des mots. Tous nos vers, même ceux de onze syllabes, seront excellents, admirables, pourvu que vous les fassiez concerter avec leurs semblables, coupés sur un même patron.

Ajoutons une quatrième césure, trois syllabes de plus, aux vers de neuf, et nous ferons galoper à son tour cet alexandrin, que des prosodistes ignorants voudraient bannir de nos stances lyriques.

Si j'ai faim, | si j'ai soif, | mon coura- | ge décampe;
Le desir | est muet, | l'amour n'a | plus de feux.
Oubliez | de remet- | tre un peu d'hui- | le à la lampe,
Le rayon | qui brillait | va s'éteindre- | dre à vos yeux.
Un bonheur | vient souvent | après u- | ne disgrace,
Au-delà | de mes vœux | le hasard | m'a servi;
Largement | j'ai porté | des secours | dans la place,
De pied fer- | me à présent | j'attendrai | l'ennemi.

CASTIL-BLAZE, *Belzébuth*, opéra en 4 actes.

421 opéras, ni plus ni moins, avaient défilé sur notre grande scène lyrique sans que les paroliers français eussent mis au jour une seule paire de vers, un seul distique mesuré; lorsque Jouy, que Piron, Esménard, avaient secondé merveilleusement, accoucha de deux vers bien mesurés, bien cadencés, de deux vers excellents et réels, lui qui jusqu'à ce jour, 28 novembre 1809, n'avait livré que de la prose rimée à ses musiciens.

Jouy fait deux vers parce qu'il n'en fait qu'un; vous voyez que tout est prodige en cet enfantement à trois. Jouy fait deux vers! croyez qu'il n'en fera plus, hatons-nous de l'en complimenter.

Je n'ai plus | qu'un desir, | c'est celui | de te plaire.
Je n'ai plus | qu'un besoin, | c'est celui | de t'aimer.

Vous croyez peut-être que c'est pour obéir, une fois en sa vie, aux lois de la mesure, à l'instinct qui pousse l'oreille d'un sauvage, d'un caniche, vers la symétrie des sons, que l'auteur de *Fernand Cortez* a fabriqué ce distique phénoménal avec ses teinturiers? Point du tout. Le parolier s'est vu forcé de donner une mesure identique à des lignes que la répétition exacte des mêmes mots rendait identiques. Comme Jourdain, il a fait de bons vers sans le savoir, il ne s'en doutait pas; peut-être croyait-il se tromper. Il n'en est pas moins vrai que cet harmonieux distique a servi parfaitement le musicien. Spontini, rencontrant pour la première fois deux bons vers français, les a distribués librement sur la plus belle mélodie qu'il nous ait jamais *fait connaître*. Ne croyez pas

que cette inspiration ravissante n'ait pour cause qu'un hasard heureux. Spontini se serait en vain frappé, gratté le front pour la forcer d'arriver.

Quand le parolier aura fait quelques vers réels, soyez certain qu'une mélodie originale, gracieuse, saillante, suave, brillante, incisive en signalera la présence, l'influence précieuse et secrète. Le chant du musicien, plus élégant, plus carré, plus arrondi les fera connaître au passage. Une source d'eau vive est cachée, mais les arbres qui l'entourent, l'herbe qui la couvre, ont une verdure plus vigoureuse, plus fraîche, on sent l'eau qui coule à deux pieds sous terre.

> O ciel ! | quelle est la main | par qui | j'allais périr !
> O ciel ! | quelle est la main | qui vient | me secourir !

Grace au même artifice, Lagrange-Chancel est aussi riche en vers que Jouy. Comme l'auteur de *Fernand Cortez*, il en a fait deux en sa vie. Ce distique tout à fait musical doit illustrer *Amasis*.

P. Corneille avait depuis longtemps écrit dans *Médée* :

> Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits ?
> M'ose-t-il bien quitter après tant de forfaits ?

Dans *la Mort de César*, Scudéry fait dire trois fois ce vers :

> C'est le sang de César, Romains, qui parle à vous.

Après avoir sonné deux fois dans la harangue chaleureuse d'Antoine, ce refrain arrive encore une troisième fois pour lui servir de cadence finale.

L'auteur d'*Ophis* se montra plus hardi ; Lemercier fut audacieux au point de répéter un vers qui, se doublant sur lui-même, formait demande et réponse, ouvrait et fermait la rime :

> Il m'a dit : Crains les dieux ! toi qui frappas mon père.
> — Se peut-il ? — Crains les dieux ! toi qui frappas mon père.

Talma, répétant ces mots avec un redoublement de terreur

énergique, nous écrasa de telle sorte qu'après cinquante ans je crois l'entendre encore, et donnerais la tradition de cet *agitato* sublime.

Tout ce que j'ai dit sur la mesure des vers ne se rapporte qu'à l'ode, à la cantate, à la chanson, au genre lyrique enfin. Les vers mesurés seraient antipathiques au drame parlé ; la prose rimée ou non lui suffit. *Athalie* et *Tartufe*, *l'Avare* et *Turcaret* sont des modèles sur lesquels on devra se régler.

On ne peut pas obtenir une belle mélodie dans la musique vocale, si le parolier ne l'a préparée d'avance par une belle mélodie de mots. C'est un axiome que je pose ; le combattra qui pourra.

On rencontre beaucoup de vers dans la prose rimée de Racine et de Corneille. En faire sentir la mesure, serait imprudent, la diversité de leur allure forcerait le grand prêtre Joad à trotter, à galoper tour à tour, et coup sur coup.

Celui | qui met | un frein | à la | fureur | des flots, |
Sait aussi | des méchants | arrêter | les complots. |
Soumis | avec | respect | à sa | volon | té sainte, |
Je crains Dieu, | cher Abner, | et n'ai pas | d'autre crainte. |

Hippolyte se met à l'amble quand il dit :

Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur.

Les Français, qui depuis tant de siècles ont produit un si grand nombre de chansons, des milliers de pièces charmantes, des couplets joyeux ou pleins de mélancolie ; les Français qui se disent les créateurs de ce genre de poésie, seraient-ils privés du sentiment du rhythme et de la mesure ? Ils savent merveilleusement trouver des chansons, et ne savent pas les rendre chantables (1). Ils les écrivent en prose rimée, au lieu de les ajuster en vers mesurés. Pas une de leurs romances,

(1) — Je ne mets point dans mes livres de vers qui n'aient un air véritablement, et je ne fais pas comme ceux qui mettent des sonnets pour des chansons, sans savoir s'ils peuvent se chanter ou non. » SOREL, *Francion*, 1633.

de leurs chansons, ne saurait être dite sans que l'air ou le texte en soit estropié. Qui peut donc retenir cette nation intelligente au suprême degré dans un tel état d'ignorance et de barbarie?

Qui ?... la doctrine universitaire, la routine stupide et gothique des collèges, les fausses idées des pédants sans oreille, qui le croirait! des gacheux, des brutes en bonnet doctoral, dont l'unique soin est de corrompre, en fait de poésie nationale, l'excellent naturel de nos compatriotes. Tout Français naît poète; il le sera toujours, s'il est assez heureux pour ne franchir jamais, jamais! le seuil d'un collège.

Écoutez les chansons des enfants, des drilles (1), des soldats, des paysans, des bûcherons, des garçons de tous les devoirs, gavots ou dévorants, des piqueurs, des valets de chiens, de tous ces poètes que le typhus des collèges n'a point gatés, maléficiés; vous verrez avec quelle désinvolture, quelle franchise élégante, fringante, entrainante, irrésistible, tout cela procède, marche, défile, court, s'élance à la volée. Le rhythme poétique s'unit si bien à la cadence musicale, que le défaut de rimes s'enfuit inaperçu. Comme l'Alceste de Molière, je pourrais vous citer une infinité de ces chansons d'invention enfantine ou populaire, et l'honneur français, compromis par l'ignorance de nos instituteurs en versification, serait à l'instant réhabilité. Je me bornerai donc à quelques exemples.

Ah! belle blonde,
Au corps si gent,
Perle du monde,
Que j'aime tant!

---

(1) De *soldat*, on avait fait *soudard*; de *soudard*, *soudrille*, qui, par aphérèse, devint *drille*, et cette dénomination fut appliquée aux soldats les plus joyeusement spirituels et galants, aux loustics de chaque régiment, dont ils étaient les bardes, improvisant des chansons de circonstance, inspirées à l'instant par toutes sortes d'aventures et de sujets.

D'une chose ai bien grand desir,
C'est un doux baiser vous tollir.

Si par fortune
Courrouceriez,
Cent fois pour une
Vous le rendrais.
D'une chose ai bien grand desir,
C'est un doux baiser vous tollir.

THIBAULT, *comte de Champagne et roi de Navarre*, XI[e] siècle.

J'ai fait chanter cette délicieuse romance, avec la musique de Thibault par Henri IV, dans *la Forêt de Sénart*, opéra mis en scène à l'Odéon en 1826.

Quand te maridaras,
Gueira ben quau prendras;
La prendras jouina,
Lou couguieù cantarà;
La prendras vieia,
Ourà dageà cantà.

Fai te lou tegne blù, panturla,
Fai te lou tegne blù.

GUIS (dit *Guy*), seigneur de Cavaillon, XI[e] siècle.

Cette chanson d'une originalité merveilleuse à l'égard des paroles et de la musique, est maintenant alongée, et parmi ses nombreux couplets, trois seulement appartiennent à Guis, les autres sont d'une époque récente. La musique porte la signature du XI[e] siècle. Le couplet que je cite n'est retourné dans son pays natal que depuis quinze ans. Mon ami Requien l'apprit sur les montagnes de la Corse, en herborisant ; son guide chantait la chanson cavaillonnaise, et l'archéologue botaniste s'empressa d'en enrichir son herbier poétique.

J'ai supprimé deux vers drôlatiques servant de prélude à tous les couplets, la traduction en eût été trop facile. Le refrain en deux vers qui les termine, est, comme ceux d'Olivier Basselin, sans rapport avec le texte, c'est une espèce de *la faridondaine, la faridondon*. Voici le mot à mot du couplet cité :

Quand (tu) te marieras,
Examine bien qui (tu) prendras.

La prendras jeune,
Le coucou chantera;
La prendras vieille,
Aura déjà chanté.

Fais-te le teindre bleu, coureuse,
Fais-te le teindre bleu.

La tradition a pu changer quelques désinences dans les vers de Guls, mais non pas les idées. J'ai fait chanter la musique de cet air par le bûcheron de *la Forêt de Sénart*.

A une ajournée
Chevauchai l'autr'ier,
En une valée
Près de mon sentier
Pastore ai trouvée
Qui fet à proisier
Por esbanoier;
Bele ert et senée,
Je l'ai saluée.
Plus est colorée
Que flor de rosier. etc.

JEAN MONIOT DE PARIS, *trentième poète cité par Fauchet.*

Au main par un ajornant
Chevauchai lez un buisson.
Lez l'orière d'un pendant
Bestes gardait Robeçon;
Quant le vi mis l'à reson :
—Bergier, se Dex bien te dont,
Éus onc en ton vivant
Por amor ton cuer joiant?
Car je n'en ai se mal non. etc.

Messire THIÉBAUT DE BLAZON, *vingt-unième poète cité par Fauchet.*

Parenz sans amis,
Amis sans pouvoir,
Pouvoir sans vouloir,
Vouloir sans effect,
Effect sans proffict,
Proffict sans vertu,
Ne vaut un festu.

***

Du temps du feu roy (Charles VII)
N'estois en esmoy,
Qui me grevast guere;
J'allois à part moy
Donner le beau moy (mai)
A quelque bergiere;
Douces chansonnettes,
Plaisans bergerettes,
Toutes nouvellettes
Pas ne s'y celoient;
Bouquets de violettes,
A brins d'amourettes,
Et fleurs joliettes,
Ça et la voloient :
Oyseaux gazouilloient,
Qui nous reveilloient
Et rossignolloient,
Ainsi qu'allouettes
Baisers se bailloient
Cœurs s'amollioient,
Et puis s'accolloient
En ces entrefaites.

MARTIAL DE PARIS, DIT D'AUVERGNE, 1450.

Buvons fort
Jusqu'au bord!
Buvons bien!
Nos cousines,
Nos voisines,
Vos maris n'en sauront rien.
L'autre jour, trois femmelettes
Au marché vendirent lin,
Pour mieux faire les goguettes
Allèrent boire du vin.
Pot à pot,
Lot à lot,
Chacune manda le sien;
Là sifflaient,
Là buvaient
Au curé comme au doyen.

OLIVIER BASSELIN, 1450.

Ma sœur Madelaine,
De fol desir plaine,
En liesse vaine
S'esbat et pourmaine,
Chantant ses chansons;

Mon frère Lazare
Porte haulte care, (visage)
Ses chiens hue et hare,
Et souvent s'esgare
Parmy les buissons.

Ils n'ont soing en eulx
Fors d'estre joyeulx,
Et sont curieux
D'esbats et de jeulx,
A leurs volentés.

On les y soustient,
Rien ne les retient;
De Dieu ne souvient;
Fol desir les tient
En leurs voluptés.

Mystère de la Passion, 1482.

Ne trouvez-vous pas dans ces stances, agées bientôt de quatre siècles, l'allure gracieuse et leste des vers suivants, chantés dans *la Gazza ladra ?* Et pourtant la mesure n'est pas la même dans l'une et l'autre cavatine.

Tutto sorridere
A me d'intorno,
Più lieto giorno
Brillar non può.

Ah! già dimentico
I miei tormenti,
Quanti contenti
Alfin godrò!

Tendres fillettes,
Fraîches, doucettes,
Et de valeurs,
Chargez houlettes

De violettes,
Feuilles et fleurs;
Délaissez pleurs,
Cris et douleurs,
Et ne craignez être seulettes;
Reprenez habits de couleurs,
Puisqu'ainsi s'en vont nos malheurs;
Si je suis bien, ainsi vous l'êtes.

GUILLAUME CRETIN, 1490.

De Milan par un homme,
Tout droit à Marignan
Vous aurez la bataille,
Oui, sire, en bonne foi;
J'ai vu partir les Suisses
En vous fort menaçant,
Trainant, branlant la pique,
Pour tuer vous et vos gens.

Chanson des Aventuriers sur les Suisses, 1515.

Quand le bon princ' d'Orange
Vit Bourbon qu'était mort,
Criant, saint Nicolas
Il est mort, sainte Barbe!
Jamais plus ne dit mot,
A Dieu rendit son ame,
Sonnez tous à l'assaut,
Sonnez, sonnez, trompettes;
Approchez vos engins,
Abattez ces murailles;
Tous les biens des Romains
Je vous donne au pillage.

1527.

O nobles capitaines!
Nous vous remercions
De nous avoir gardée
De ces faux Bourguignons;
De leur gendarmerie,
Ces maudits Allemands,
Tous violeurs d'église.

Chanson sur le Siége de Péronne, 1536.

Escoutez tous ensemble,
Nobles loyaulx François,
De l'empereur de Rome,
Le seigneur des Gantoys,
Qui a passé par France,
C'est pour veoir le bon roy
Et la royne de France
Et tout leur grand conseil.

1539.

Les princes et seigneurs
Par grande mélodie,
Allant dessus des bœufs
Tout le long de la ville,
Et devant eux il y avait
Trois filles nu', je vous promets.

Les filles que c'estoient
Ne s'en souciaient guaires,
En courant devant eulx,
Faisant bonne pipée
De deu' enseign'on leu' a fait présent
Pour les accoustrer bravement.

Sur le tournoy fait à Bloys par le roy Henri II et les princes de sa court, 1547.

Sur les amours du prince de Condé et de la belle de Limeuil, fille d'honneur de la reine Catherine de Médicis, 1558.

Amour contre amour querelle;
Si par double effort contraire
Le mien l'on veut me soustraire,
A l'honneur d'honneur j'appelle.

Sotte amour e-t-ignorance
Aveuglent une cervelle,
Et font qu'un songe on revele
Au lieu de vraie apparence.

Celle qui fait tout' sa gloire
D'aimer aussi et (*aussiet*) d'être aimée,
Ferait feu-z-après fumée
S'elle me le faisait croire.

Mais le saint où-z-elle voue
A mon offrande reçue
Et ma fermeté connue,
Qui fait qu'ailleurs ne se loue.

Ces couplets sont disposés et rimés à l'italienne, sans aucune terminaison masculine, et dans le goût de l'octave suivante :

Qual suonator di musico stromento
Ricerca e tocca i vari accordi pria,
Di tuono in tuon scorrendo, or presto, or lento,
E gl'animi prepara all'armonia;
Cosi pria di formare alcun accento
La scaltra Cice disponendo gia
Con sospir, con sorrisi e occhiate tenere,
Quel mitrato proselito di Venere.

CASTI, *Novelle galanti*, l'Arcivescovo di Praga, § LXX.

La même observation s'applique à ces stances de Rutebeuf.

Sainte roïne bele
Glorieuse pucele,
Dame de grace plaine,
Par qui toz biens revele,
Qu'au besoing vous apele
Delivrez est de paine,
Qu'à vous son cuer amaine
Ou pardurable raine
Aura joie novele;
Arousable fontaine
Et delitable et saine,
A ton filz me rapele.....

Dame de charité,
Qui par humilité
Portas nostre salu,
Qui toz nous a geté
De duel et de vilté
Et d'enferne palu;
Dame, je te salu.
Ton salu m'a valu

(Je l'sai de vérité),
Gar qu'avœc Tantalu
En enfer le jalu
Ne praingne m'erité.

Le Miracle de Théophile, Drame, XIII[e] siècle.

La bête est sur cu,
Les chiens l'ont forcée ;
Accourez, fanfare,
Allons la piquer.
Sonnez l'halali,
Pour que, galopant,
Le chasseur arrive
Ici promptement.
Mangeons les patés,
Buvons le macon,
Trinquons mes amis,
Vidons ce flacon.
Appelez les chiens,
Venez donc piqueux.
Faites la curée,
Donnez les honneurs.

Chanson de valet de chiens, 1570.

Soldats de Charité ;
Cessez votre rudesse ;
Le cano' est préparé,
Et la fleur de noblesse :
Il n'y a plus d'adresse
D'avoir rémission :
Car il faut faire escampe,
Quitter le bastion.

Chanson du Siége de la Charité-sur-Loire, 1577.

Comme les Latins, nos poètes élidaient alors les terminaisons en *on; le canon est* devenait en chantant *le canoest.* La musique doit nécessairement briser les syllabes qui s'opposent à la marche du rhythme adopté. Toutes les chansons des soldats sont *marchées*, on ne saurait y rencontrer de faux pas qui feraient tricoter la brigade entière. J'ai quelquefois indiqué les lettres euphoniques. Le parolier ne les écrivait pas ; il se fiait à l'intelligence du lecteur, du chanteur surtout, prompt à les

ajouter pour éviter l'hiatus. Dans la romance précédente, l'auteur écrit *feu après fumée*, et le chanteur disait *feu-z-après fumée*. Il en était de même de tous les prétendus hiatus de nos anciens poètes, hiatus que Voltaire a tant critiqués, sans se douter de l'artifice dont on usait pour les annuler et sauver l'oreille du choc qui la menaçait; artifice dont les Provençaux usent encore de nos jours. Le vieux français et le provençal ont toujours marché de conserve, les mêmes règles d'euphonie gouvernaient ces deux langues; les Provençaux ont soin d'éviter, de sauver l'hiatus au moyen de lettres euphoniques, intercalées ou non dans le discours; les Français du moyen âge ont dû nécessairement les imiter, en ajoutant ces lettres, que les poètes ne prenaient pas toujours la peine d'écrire, tant ils se fiaient sur l'intelligence et la délicatesse de l'œil, de l'oreille des lecteurs prompts à réparer cette omission.

Les pluriels étaient élidés ou non, à la volonté de l'auteur, témoin les couplets suivants :

Adieu le champ, adieu les armes,
Adieu les archers et gendarmes,
Adieu sour*dines et* clairons,
Puisqu'en paix nous en retournons.

Adieu tabourins et trompettes,
Adieu-z-enseignes et cornettes,
Adieu pistol' et pistolets,
Adieu cuirass' et corselets. 1578.

Pistoles et, cuirasses et.

Ores, amis, qu'on n'oublie
De l'amie
Le nom qui vos cœurs lia :
Qu'on vide autant cette coupe,
Chère troupe,
Que de lettres il y a.

Neuf fois au nom de Cassandre,
Je vay prendre

Neuf fois du vin du flacon,
Afin de neuf fois le boire
En mémoire
Des neuf lettres de son nom.

RONSARD, *le Voyage d'Hercueil*, 1550.

L'autre jour revenais
De la foire de Reims,
Je rencontrai trois nonnes
Qui dansaient main à main.

Faut-il que je vous aime,
Moi qui n'vous connais point?

Je rencontrai trois nonnes
Qui dansaient sur le foin;
La plus jeune des trois
Elle ne dansait point.

Faut-il, etc.

La plus jeune des trois
Elle ne dansait point,
Je la pri' de me dire
Quelle douleur la point.

Faut-il, etc.

Je la pri' de me dire
Quelle douleur la point.
Si vous êtes malade
Ne me célez point.

Faut-il, etc.

Si vous êtes malade
Ne me célez point.
Je vous don'rai d'une herbe
Qui croît dedans la main.

Faut-il, etc.

Je vous don'rai d'une herbe
Qui croît dedans la main.
Si-z-en prenez le soir,
Guarirez le matin.

Faut-il, etc.

Si-z-en prenez le soir.
Guarirez le matin.
Vraiment, ce dit la fille,
Voilà bon médecin.

Faut-il, etc.

Vraiment, ce dit la fille,
Voilà bon médecin
Qui garit les fillettes
Et ne les blesse point.

Faut-il que je vous aime,
Moi qui n'vous connais point? 1588.

Sous le règne de Charles VIII, un serrurier d'Arras fit une fausse clé d'une des portes de la ville, et la donna furtivement au chef d'un poste ennemi. Quatre citoyens entrèrent dans le complot, et convinrent du signal de la surprise. Ils se promenaient sur les remparts, en chantant :

Quelle heure est-il ?
Il n'est pas heure.

Puis, quand il fut temps, ils chantèrent encore :

Marchez, la duron, duraine;
Marchez, la duron, dureau.

A ces mots l'embuscade paraît, entre dans la place, la prend et la pille, sans épargner les maisons de ces traîtres, qui pourtant savaient très bien rhythmer leurs signaux.

STANCES LYRIQUES.

Autant qu'au ciel on voit de flammes
Dorer la nuit de leurs clartés,
Autant voit-on ici des dames
Orner ce soir de leurs clartés. etc.

RONSARD, 1550.

CHOEUR.

Quelle étrange nation
A reçu plus de souffrance,
Plus de tribulation
Que la misérable France?

Le sac, le fer, les horreurs,
Les cruautés les plus fières,
De la guerre les fureurs,
Nous sont toutes familières.

PIERRE MATTHIEU, *la Guisiade*, tragédie, 1588.

Faut-il être tant volage!
Ai-je dit au doux Plaisir.
Tu nous fuis, las! quel dommage!
Dès qu'on a cru te saisir.
Ce Plaisir tant regrettable
Me répond : — Rends grâce aux dieux :
S'ils m'avaient fait plus durable,
Ils m'auraient gardé pour eux.

LA COMTESSE DE MURAT, 1690.

Les chansons d'Haguenier poète et musicien sont très bien cadencées. La comtesse de Murat sait rhythmer ses vers avec tant de grace, qu'elle mérite de figurer parmi nos plus adroits lyriques populaires.

— Les drilles de notre armée, soldats d'un certain génie qui n'épargne personne, lui firent à ce sujet une chanson.... La voici.

Bulonde a siégé Coni,
Mais il en est déguerpi
Sans tambour et sans trompette,
Faisant laide pirouette.
  Lampons, lampons,
  Camarades, lampons. 1695.

COURTILZ DE SANDRAS, *Mémoires du marquis de Langallery*, La Haye, 1743, in-12, page 134.

Entrons au collège, et voyons quelle doctrine on y professe à l'endroit de la poésie lyrique. J. B. Rousseau, *le lyrique!* sera dans les mains de tous les disciples que l'on veut corrompre. Avant de faire connaître l'inconcevable irrégularité, le rachitisme effroyable de ce modèle adopté, de ce classique par excellence, que je dois faire contempler dans toute sa laideur, il est bon que je pose mes principes.

Ce qui constitue le vers lyrique, c'est l'accent. Tout premier vers est bon ; mais si l'on veut que ceux qui le suivent le soient pareillement, si l'on veut que l'oreille ne soit pas mise au supplice par les ressauts de la prose consonnante, il faut absolument que l'accent se trouve casé dans les places indiquées, marquées par ce premier vers, par ce type que vous choisissez avec soin ou que le hasard de l'inspiration vous amène. Une fois adopté, ce patron doit servir de règle invariable. La moindre licence, le moindre écart vous jette dans le langage vulgaire, dans le bégaiement de la prose; toute énergie poétique s'évanouit, vous rampez, vous boitez, vous pataugez comme nos *lyriques* Racine, Quinault, J.-B. Rousseau, etc., etc.

Ma doctrine est bien simple, vous le voyez. En ayant soin de caser symétriquement les accents, c'est-à-dire les temps forts de la mesure, vous obtenez sans difficulté des résultats infiniment préférables à ceux que Mousset, Jodelle, Pasquier, Nicolas Denisoit, Jean-Antoine de Baïf, Passerat, Desportes, Nicolas Rapin, Raoul Callier, Jean Godard, Marc-Claude Butet, Ronsard, Claude de Taillemont, Scévole de Sainte-Marthe, Th. A. d'Aubigné, Turgot, Fabre d'Olivet, etc., etc., ont cherché vainement dans les vers métriques, ajustés à la manière des Grecs et des Latins. Tous ces novateurs en poésie croyaient observer les lois de la *quantité;* mais avant d'observer ces lois à l'égard du français, il eût fallu nécessairement les établir, que dis-je? il eût fallu même trouver cette quantité vague, impalpable, incompréhensible.

Modelés sur les vers lyriques d'Euripide et de Sophocle, d'Horace et de Sénèque, les vers de Mousset, de Jodelle et de leurs disciples, valaient beaucoup mieux, pour nos musiciens, que la prose rimée de Quinault, de Racine, il faut en convenir; mais ils ne remplissaient encore que d'une manière bien imparfaite les conditions exigées par notre musique. Elle veut une symétrie complète dans les temps et la distribution des temps, c'est ce que je lui donne. Point

3 4 6 5 1 2 14 15 7 19 20
Les combats l'homme et je chante de Troie qui le premier
12 13 16 17 9 10 11 8 23 18 21
des bords en Italie, par le destin fugitif, laviniens vint aux
22
rivages.

Telle est la traduction diatonique de ce vers de Virgile. Pour amener ce mélange poétique à la construction directe du français, tâchez de suivre les numéros.

Ne voilà-t-il pas du français bien ajusté? Quel gachis, direz-vous! Eh bien! c'est précisément de ce gachis que résultent les plus grandes beautés de la poésie antique. Jugez s'il est possible que les entortillements concis d'une telle versification puissent être adaptés à notre langue verbeuse et directe en sa marche. Vous remarquerez sans doute que mes numéros se doublent, se triplent même sur certains vocables latins. Encore n'ai-je pas mis assez de mots français pour être bien compris. *Fato profugus* signifie *forcé par le destin à prendre la fuite.* Les 15 mots latins nous donneraient alors 27 mots français au lieu de 23, nombre déjà plus que satisfaisant.

Je ne vous ai montré que des vers latins d'une clarté, d'une limpidité parfaites : une phrase entreprise et conclue en deux lignes. Si nous abordions une ode d'Horace, *Qualem ministrum fulminis alitem,* par exemple, il nous faudrait aller chercher le premier mot de la phrase au dix-huitième vers, et marcher sur 76 mots, avant de trouver le 77e qui, pour nous, doit porter le n° 1. La langue française pourrait-elle affronter les dangers d'une mêlée pareille? Non sans doute, et c'est fort heureux. Cette mêlée, ces entortillements se seraient cruellement opposés aux gracieux dessins, aux périodes élégantes de notre musique vocale, à sa création même. Au moyen des accents placés, je vous donne en français toutes les combinaisons de mesures, tous les effets de lenteur ou de rapidité que nous admirons dans les diverses poésies des anciens, et je reproduis ces effets dans des phrases à construc-

tion directe, la seule que notre musique vocale puisse adopter. L'enjambement, si chéri des Grecs et des Romains, d'une si brillante énergie dans l'ode et le drame français, doit être rigoureusement banni des strophes destinées au chant figuré, dont il briserait le rhythme et la cadence; mais on le placera très bien dans les récitatifs; ses résultats seront d'une variété piquante, si nos musiciens sont assez intelligents pour le mettre en œuvre. Depuis longtemps cette diction est négligée au dernier point; le sens musical n'y marche plus d'accord avec celui des vers, l'interrogation n'est pas même indiquée lorsqu'elle s'y présente, et le compositeur s'amuse à jouer sur les mots, en prodiguant des effets d'orchestre véritables rébus dont la malice échappe aux auditeurs les plus intelligents.

Les vers lyriques des anciens sont parfaitement rhythmés, cadencés, mesurés, et pourtant ils ne sauraient convenir à notre musique. Bien mieux! la structure de ces vers, admirable sur tous les points, me servira d'argument pour prouver que la musique des Grecs et des Romains n'était qu'une psalmodie plus ou moins trainante, à laquelle chaque mot communiquait son rhythme fugitif en passant, mais qui ne pouvait présenter aucun dessin général, aucune période régulière amenant d'autres périodes symétriques pour concerter avec elle. Par la même raison qu'un enjambement de vers (1) effondrerait l'édifice de la plus belle mélodie de Mozart ou de Rossini, l'enjambement perpétuel des vers antiques effaçait le rhythme adopté, le sens grammatical détruisait l'œuvre du poète, il ne restait donc au musicien qu'une prose cadencée, qu'il fallait ajuster par fragments irréguliers sur la psalmodie, comme nous faisons les versets de psaumes sur les divers tons du plain-chant.

Hermogène et Tigellius ont musiqué, chanté plusieurs odes d'Horace, nous devons le croire. Il en est une, le *Car-*

---

(1) Il y a enjambement, lorsque le sens reste suspendu à la fin d'un vers, et n'est complété que dans le vers suivant. Nodier, *Dictionnaire.*

men sæculare, qui fut chantée à grand chœur et symphonie par une armée de musiciens. Examinons rapidement ce poëme lyrique dont l'exécution musicale est constatée par l'histoire.

Phœbe, silvarumque potens Diana,
Lucidum cœli decus, o colendi
Semper et culti, date quæ precamur
Tempore prisco;

Quo Sibyllini monuere versus
Virgines lectas puerosque castos
Dîs quibus septem placuere colles
Dicere carmen.

L'hymne que nous adressons à saint Jean : *Ut queant laxis resonare fibris*, reproduit la coupe et le mètre de ce *Carmen sæculare*. Plusieurs ont pensé que l'air de cette hymne était un reste précieux de la musique des anciens. Les vers d'Horace tendraient à prouver le contraire. Les strophes de notre hymne, comme tous nos couplets de chansons en quatrains, ferment le sens grammatical, et frappent la cadence décisive après le quatrième vers. Horace prolonge ce sens jusqu'au huitième; son musicien n'a donc pu judicieusement conclure, et frapper sa note finale que sur *carmen*.

L'air de notre hymne à saint Jean rendrait inintelligible la strophe suivante :

Alme Sol, curru nitido diem qui
Promis et celas, aliusque et idem
Nasceris, possis nihil urbe Româ
Visere majus!

Le sens musical y serait en contradiction constante avec le sens du poëte, dont il ne suivrait pas les enjambements.

Rite maturos aperire partus
Lenis Ilithuia...

Ici le vers d'Horace ne pourrait s'adapter à la mélodie de notre hymne sans en altérer les contours; il faudrait pour cette strophe une notation particulière, moyen dont on est

forcé d'user trop souvent pour les deuxièmes et troisièmes couplets de nos chansons et romances, écrites en prose rimée.

Placez quinze mille fidèles dans l'église de Notre-Dame de Paris, et faites-leur chanter les vêpres au son de trois cents trompettes et trombones, *organo silente*, l'ensemble sera parfait, imposant, superbe, ravissant. Voilà précisément le concert donné par Jules César près du lac Fucin, où sonnèrent onze mille chanteurs ou symphonistes; voilà, n'en doutez pas, le résultat du *Carmen sæculare* que tout un peuple entonnait en montant au Capitole; voilà, j'en suis convaincu, l'effet que Néron, le virtuose, obtenait en concertant avec les cinq mille musiciens de sa chambre. Je ne puis mieux prouver que la musique des anciens n'était et ne pouvait être que du plain-chant. Et pourtant je crois fermement à ses prodiges.

Je vous ai montré que les bons et beaux vers latins ne valent pas mieux pour notre mélodie que la prose rimée et non cadencée de Quinault et de Racine. Ce dernier a voulu peindre, et c'est un défaut capital dans un poète qui destine ses vers aux musiciens. Les règles du blason défendent impérieusement de mettre couleur sur couleur et métal sur métal. Le blason des chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* est donc faux.

Lorsque les chrétiens voulurent introduire la musique dans leurs temples, ils s'étaient aperçus déjà que les vers lyriques des Latins ne pouvaient s'adapter aux phrases d'un chant régulier et symétrique dans ses diverses périodes. Ils abandonnèrent les vers à construction embrouillée pour une prose logique, sonore et cadencée, dont chaque versicule formait un sens, et présentait au musicien une route aplanie et délivrée de tous les ambages, de tous les accrocs de la poésie latine. Ces proses de l'Église, admirable invention, que des littérateurs imbéciles ont osé critiquer, sans les connaître, ou du moins sans pénétrer l'intention qui les avait dictées, sont un des monuments les plus précieux de l'art

moderne : toute notre musique vocale vient de là. Ces proses, ces hymnes en lignes cadencées, ont été mal à propos terminées par des mots consonnants, c'est un défaut sans doute, mais c'était le goût du temps, on aimait la rime alors, et notre siècle ne s'est pas encore affranchi tout à fait de ce reste de barbarie. Après avoir été si longtemps empêtrés dans les strophes énigmatiques d'Horace, de Sénèque le tragique et de leurs émules, voyez comme les musiciens ont dû se trouver à l'aise, et marcher d'un pas leste, régulier et certain, quand on leur a forgé des couplets tels que ceux-ci:

Dies iræ, dies illa
Solvet sæclum in favillâ,
Teste David cum sibyllâ.

Quantus tremor est futurus,
Quando judex est venturus,
Cuncta stricte discussurus...

Stabat Mater dolorosa,
Juxtà crucem lacrymosa,
Dum pendebat filius....

Sacris solemniis
Mixta sint gaudia,
Et ex præcordiis
Sonent præconia....

Pange lingua gloriosi prælium certaminis,
Et super crucis trophæo dic triumphum nobilem,
Qualiter Redemptor orbis immolatus vicerit.

Les tétramètres imparfaits dont cette hymne se compose, sont quelquefois divisés, présentés par moitiés de ligne sur certains antiphonaires, de manière à former une strophe de six vers au lieu d'un tercet. Cette division est nuisible à l'ordonnance des pieds.

Les premiers drames religieux écrits en latin et mis en scène dans les églises, nous présentent des chansons, des complaintes, des chœurs mesurés et construits dans le goût

des proses, des hymnes que je viens de citer. Témoin cette romance dont Hilarius, ses trois filles et ses trois gendres se distribuent les sept couplets, chantés en solos, duo, trio, septuor, suivis d'un chœur général.

Cara mihi pignora filiæ,
Opes patris inopis unicæ,
Et solamen meæ miseriæ,
Mihi mæsto tandem consulite;
Me miserum!

Saint Nicolas ayant jeté de l'or par sa fenêtre, une, deux et trois fois, les demoiselles sont dotées et le chœur chante : *O Christi pietas*, etc. Une douzaine de mystères ont été batis sur cet heureux sujet. La romance que je cite appartient au deuxième dans l'ordre chronologique.

Au XVII[e] siècle, le cardinal Delfini donnait à ses cantates latines la forme des proses de l'Église.

Sunt breves mundi rosæ,
Sunt fugitivi flores;
Frondes veluti annosæ,
Sunt labiles honores. etc.

— Beaumavielle chantait souvent ce motet, et je l'ai entendu plus d'une fois dans la bouche de Thévenard. » VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Art dramatique.

Que d'images, de pensées, de sentiments, offerts au musicien, en mots bien sonnants, en trois ou quatre versets qui vont droit leur chemin, s'arrêtent régulièrement à leur terme, sans repos intermédiaire, et ne présentent pas même l'ombre d'un enjambement ! *Les lis ne filent pas*, a dit notre loi salique; et les musiciens Francks ont répondu : *La mélodie n'enjambe pas*, son allure est libre, gracieuse et cadencée. La mélodie n'admet point des vers qui la forceraient de boiter, des vers tels que ceux-ci :

D'autant que plus plaisent les blanches roses
Que l'aubépin,...... plus j'aimais à sonner
De la musette,...... et la fis résonner.

MAROT.

Ils font le plus beau de l'histoire
D'un héros en tous lieux vainqueur,
D'un frère.

J.-B. Rousseau.

C'est à lui le village, et le pâle troupeau
Des moines.

Alfred de Musset.

Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus autor,
Perfide.

Virgile.

Une autre règle que nos paroliers doivent observer avec la plus grande rigueur, c'est de ne jamais changer la rime avant la conclusion du sens. Si la période poétique n'est harmonieuse qu'autant que cette règle est fidèlement suivie, à plus forte raison la musique, plus exigeante encore, doit en réclamer l'observation rigoureuse. Que la rime enjambe d'un sens à l'autre, l'esprit se repose dans l'intervalle, et l'oreille reste comme en suspens : c'est à quoi le sentiment répugne. Il faudra que la mélodie s'arrête, divague comme le poète, ou que ses cadences frappent à faux sur les paroles. Qui croirait que les versicules suivants de Chaulieu sont d'une pièce rimée ?

Il faut *encor que* mon exemple,
Mieux qu'une stoïque leçon,
T'apprenne à supporter le faix de la vieillesse,
A braver l'injure des ans.

Cela se chanterait aussi bien que *Tout l'univers est plein de sa magnificence*, chœur d'*Athalie*, que *le Chant du Départ* de J. M. Chénier, écrits dans ce genre ; aussi bien que ce couplet :

L'autre jour, monsieur Clitandre
Me promit un habit neuf ;
Il m'le donnera peut-être
Pour les noces de son fils.
S'il me laisse aller en veste,
Je pourrai dire, je crois,
Promettre et tenir c'est deux.

Il semble qu'après l'ingénieuse invention des proses de l'Église, dont les musiciens s'applaudissaient depuis un millier d'années, on était à jamais sorti de la barbarie des anciens temps. Point du tout ; un moine, que son génie poétique aveuglait, Santeul, imagina de gater l'œuvre infiniment précieuse de ses devanciers, et de tortiller en vers les hymnes de l'office divin. Les poètes l'applaudirent, les critiques lui reprochèrent à bon droit beaucoup de licences, de fautes grossières de prosodie, et la France intelligente repoussa, réprouva ce labeur inutile, nuisible même, puisqu'il tendait à faire sortir les hymnes et les cantiques sacrés du domaine des musiciens. Les hymnes de Santeul ne furent admises que dans le *Bréviaire parisien*, dont l'usage était restreint à quelques diocèses.

Que j'étais heureux en ma jeune saison
Avant qu'avoir bu l'amoureuse poison !
Bien loin de soupirs, de pleurs et de prison,
Libre je vivais.

Ces versicules et les autres prétendus sapphiques de Ronsard frappent à faux sur tous les points. Les spondées, qui doivent marquer le premier et le second temps, ne pouvaient être obtenus en français qu'au moyen d'une double série de mots féminins, et les vocables *heureux*, *saison*, *poison*, *prison*, *vivais*, sont des iambes parfaitement caractérisés. Si notre poète Ronsard avait bien senti la valeur musicale des mots français, il aurait adopté le canevas suivant, que je règle sur le modèle donné par Sappho, par Horace.

Que j'étais belle, gentille, joyeuse,
Avant de boire poison amoureuse !
Loin de tristesse, de prison, de larmes,
Je vivais libre.

Chantez et vous jugerez.

Ronsard disait naïvement à Marguerite de Valois, reine de Navarre : — Les vers sapphiques ne sont, ny ne furent, ny ne seront jamais agréables, s'il ne sont chantez de voix vive,

ou pour le moins accordez aux instruments, qui sont la vie et l'ame de la poësie. Car Sapphon chantant ses vers ou accommodez à son cystre, ou à quelque rebec, estant toute rabuffée, à cheveux mal agencez et négligez, avec un contour d'yeux languissants et putaciers, leur donnoit plus de grace que toutes les trompettes, fifres et tabourins n'en donnoient aux vers masles et hardis d'Alcée, son citoyen et contemporain, faisant la guerre aux tyrans. »

Voici de prétendus vers de J.-B. Rousseau, vers que l'on cite dans tous les traités de versification, dans les rhétoriques mêmes ! vers que les pédants ne manquent jamais de vous jeter à la tête, quand ils veulent donner des preuves irréfragables du talent des lyriques français ; vers de cantate, et par conséquent destinés à la musique ! eh bien ! ces vers présentés ensemble, tels que Rousseau nous les donne, sont un chef-d'œuvre de barbarie, de lyrique stupidité ; ces vers démontrent que leur auteur n'avait aucun sentiment de la mesure, du rhythme, de la cadence, de la mélodie élégante, de l'énergique sonorité du style. Si La Harpe les admire, les exalte, n'en soyez point surpris, il devait en agir ainsi, ne fût-ce que pour remettre en action le vieux dicton des pédants : *Asinus, asinum fricat.* Ces vers sont de deux pieds et demi, de cinq syllabes, et par conséquent plus faciles à mesurer que d'autres plus longs ; pour les faire mauvais, détestables, il faut le vouloir absolument. Je vais les reproduire en indiquant la place des accents, des syllabes sur lesquelles frappent les temps forts.

1 Sa voix | redoutable |
2 Trouble les enfers, |
3 Un bruit | formidable |
4 Gronde dans les airs ; |
5 Un voi | le effroyable |
6 Couvre l'univers. |

Je ne partage pas du tout l'admiration que les rhéteurs et les pédagogues ont professée dans tous les temps à l'égard

de ces vers rimant presque toujours par épithètes, ce qui leur donne une facheuse ressemblance avec les colonnes rimantes de Richelet. Observation que nous appliquerons en passant au monologue, début de la *Proserpine* de Quinault, monologue que toutes les trompettes des cours de littérature ont salué de leurs fanfares. Comment Rousseau, l'auteur de la cantate de *Circé*, Rousseau, Jean-Baptiste, a-t-il pu ne pas reculer d'horreur comme sa lune, quand il a vu *gronde dans* moulé sur le papier ? *Gronde dans !* horrible dissonance qu'un musicien n'oserait pas même aventurer dans la prose. Il craindrait avec raison, aujourd'hui, que l'on fût assez malicieux pour entendre *groom dedans.* Mais abandonnons toute chicane subsidiaire, pour en revenir à nos six vers curieusement numérotés. Ils seront excellents, si vous les séparez en deux portions. Les réunir est une gaucherie insigne qui fera dresser les cheveux à la tête de toute personne sensible à la cadence poétique. Il semble qu'il y ait malédiction contre nos paroliers, et que tout instinct de la mesure leur ait été refusé.

Maintenant, choisissez. Voulez-vous que le 1, le 3, le 5 soient parfaits ? je le proclame avec plaisir. Aimez-vous mieux donner cette qualité précieuse aux 2, 4, 6 ? je suis encore de votre avis. Mais il faudra que l'un ou l'autre de ces triolets soit à l'instant déclaré pitoyable, selon que vous aurez donné votre approbation à l'autre ou bien à l'un. Ce dilemme est fourni par J.-B. Rousseau ; ce dilemme bat en ruine toutes les stances, strophes, couplets de nos poètes prétendus lyriques, les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie* comme les chansons de Panard et de Béranger.

Changez le temps des verbes, et la prose boiteuse, estropiée, de Rousseau *le lyrique !* sera changée en vers qui sonneront, marcheront, défileront admirablement. Le rhythme de deux et trois ne sera plus impitoyablement brisé.

Sa voix | redoutable |
Troublait | les enfers; |

Un bruit | formidable |
Grondait | dans les airs; |
Un voi | le effroyable |
Couvrait | l'univers.

Les accents ont trouvé leur place, tous les accrocs ont disparu, même le *gronde dans;* puisque l'on va s'arrêter sur le temps fort, marqué par *grondait.*

En affirmant que nos poètes lyriques des temps modernes ont ignoré la puissance du rhythme, l'impérieuse nécessité de la cadence, je ne dis rien de nouveau. Le Hollandais Vossius les attaquait vivement sur ce point, il y a deux siècles; il proposait même de leur donner des professeurs pris à la tête des régiments, des maîtres qui leur enseignassent à jouer du tambour, des cymbales, des crotales, afin de leur faire connaître, sentir et comprendre ce que c'était que la mesure et les nombreuses figures du rhythme. — Ceux qui veulent acquérir le sentiment de la musique du style en poésie, *qui musicæ sunt studiosi*, dit-il, *exerceant sese in pulsandis tympanis, testis, crotalis, similibusque instrumentis, et in his tamdiù immorentur, donec omnium pedum, id est omnium motuum formas, et figuras adeò sibi familiares reddant, ut eas absque cunctatione exprimere et explicare possint quàm exactissimè.* De poematum cantu et viribus rhythmi.

Si je demande qu'un tambour-maître soit adjoint aux orateurs du collège de France, pour former l'oreille de nos poètes aspirants, je ne fais que remettre sur le bureau la pétition d'Isaac Vossius. Ces mots *tamdiù immorentur*, prouvent que nos poètes avaient déjà la tête infiniment dure.

Dans le prologue de *Vénus et Adonis*, opéra de J.-B. Rousseau, la nymphe Parthénope nous donne une belle imitation du psaume *Exaudiat.*

O vous dont le pouvoir remplit la terre et l'onde,
Souverains arbitres du monde,
Vous qui dans vos puissantes mains
Tenez le sort des rois et les jours des humains,

Grands dieux! conservez-*nous notre* unique espérance,
Prenez soin d'un héros, le bonheur des *mortels*,
L'appui de la vertu, l'espoir de l'innocence,
Et le soutien de vos autels.

Cette prose peut être récitée, mais non pas chantée. Les *mortels* placés trop près des *humains*, *nous notre*, affligent l'oreille. Passons à cette jolie paraphrase de *fugit irreparabile tempus*.

De quoi peut | vous servir | une atten | te frivole? |
Soupirez, | jeunes cœurs, | profitez | des beaux jours. |
Comme un zéphir léger | la jeunes | se s'envole, |
Et les moments qu'on perd | sont perdus | pour toujours. |

Sans espoir | de retour | cette onde fuit sa source, |
Et ces flots | vers la mer | par les flots | sont chassés, |
Nos plaisirs, | nos beaux jours, | vont d'une é | gale course, |
Et ne reviennent plus | sitôt qu'ils | sont passés. |

Quatre vers excellents figurent dans ces couplets; quatre vers! c'est un prodige pour un poète français; mais, hélas! pourquoi faut-il que le rhythme si bien présenté dessiné dans les deux premiers, soit brisé, fracassé, détruit par le troisième? Essayons de mesurer les quatre lignes de prose qui jettent le désordre à travers cette gracieuse composition; il est bien facile de lui donner la cadence, l'allure régulière et musicale que l'oreille réclame avec instance. Réglons-nous sur les deux premiers vers; et que, dans les six autres, on puisse rencontrer l'accent placé juste aux mêmes endroits marqués déjà par ces modèles.

De quoi peut | vous servir | une atten | te frivole? |
Soupirez, | jeunes cœurs, | profitez | des beaux jours. |
Comme un syl | phe léger | la jeunes | se s'envole, |
Les moments | que l'on perd | sont perdus | pour toujours.

Sans espoir | de retour | ce ruisseau | fuit sa source, |
Et ces flots | vers la mer | par les flots | sont chassés. |
Nos plaisirs, | nos beaux jours, | vont d'une é | gale course, |
Il leur faut | dire adieu | sitôt qu'ils | sont passés.

J'ai pris le rhythme de trois contre trois, parce qu'il est indiqué par le premier vers. Celui de six contre trois et trois, celui de trois et trois contre six, donnés par le troisième et le cinquième vers, étaient tout aussi bons; il suffisait de les suivre avec la même exactitude. Un vers faux qui tombe au milieu d'une phrase de mélodie la désorganise, la dégrade entièrement; et comme presque tous nos vers lyriques sont faux, leur constant désaccord avec la musique produit des mots tellement bizarres, inouis, incompréhensibles, que personne au monde ne peut arriver à savoir ce que nos chanteurs veulent dire. Mieux ils prononceront et moins vous comprendrez leur baragouin, millionième édition de l'amphigourique discours de Matthieu Garreau dans *le Pédant joué*, de Cyrano de Bergerac, de l'inextricable plaidoyer des seigneurs de Baisecol et Humevesne, que Rabelais nous donne dans le chapitre 11 du livre II de *Pantagruel.*

Chanteur intelligent, le ténor Jéliotte corrigeait le thème de Quinault, de Bernard, de La Bruère, afin de parler français en musique; il savait rajuster les versicules de nos opéras, afin d'être compris par ceux que sa voix séduisante charmait. — Je me tue à faire des couplets que j'ai honte de donner, mais je les trouve admirables quand mon Jéliotte les chante, parce qu'il a l'art de sauver les mots que l'on serait obligé de couper en deux. C'est le dieu du goût du chant et de la complaisance que ce garçon-là. » VOISENON, *Lettre à Favart*, Cauterets, 22 août 1761.

Voilà pourtant la doctrine, les leçons, les exemples, oui, les exemples! employés dans les collèges français pour étouffer au berceau l'intelligence poétique de notre jeunesse studieuse! Ne devrait-on pas répéter à ses pédagogues ce que la reine Athalie dit aux précepteurs du petit Joas?

J'aime à voir comme vous l'instruisez.

Vous donnez libéralement à vos élèves des maîtres de chinois, de mantchou, de sanskritt, de chaldéen, de syriaque,

sollicitude que je me garderai bien de blamer, quoique ses résultats soient à peu près nuls; et vous négligez de leur fournir un seul professeur de français, un seul du moins qui soit capable de leur faire connaître le mécanisme qui produit l'harmonieuse sonorité de leur langue. Ces mots que vos grammairiens combinent, assemblent, accordent en observant les règles de leur syntaxe; ces mots sont aussi les notes d'un autre genre de musique; notes qui doivent nécessairement avoir leur syntaxe particulière; afin d'arriver à la mélodie parfaite du langage, en évitant les fausses relations, les ressauts, les rencontres de mots qui hurlent en se touchant, les cacophonies, les équivoques, les bâillements, les chocs intolérables, et toutes les dissonances qui, pour ne pas blesser les oreilles parisiennes, encore insensibles et brutes, n'en sont pas moins d'atroces barbarismes.

La musique se cache dans le langage, comme la danse emprunte ses éléments à la marche ordinaire. Un maître à danser règle les mouvements du corps, il enseigne à marcher, à se présenter, à saluer avec grace. La musique des anciens Égyptiens embrassait les différentes espèces de discours avec la mélodie, l'harmonie et le rhythme; ou plutôt, les discours étaient la matière de la musique et les autres parties n'en constituaient que la forme, écrit Platon, au livre II de sa *République.*

Voyons ce que dit sur le même sujet Denys d'Halicarnasse, que Racine lisait avec tant d'affection. — Cette science du discours est une sorte de musique; elle ne diffère du chant des instruments que par l'étendue et non par la qualité des sons : car le discours possède aussi son harmonie, son rhythme, ses mutations, ses beautés et ses expressions; et l'on ne peut douter que l'ouïe ne soit flattée lorsqu'elle saisit à la fois l'harmonie, le rhythme, les mutations, et qu'elle n'aime par-dessus toute chose ce qui est beau. »

Aristote, en sa *Rhétorique;* Aristoxène, en ses *Harmoniques;* Aristide-Quintilien, dans son *Traité de la Musique*, etc., ne tiennent pas un autre langage.

Les anciens avaient des règles qui prescrivaient l'étendue des sons que devait parcourir la voix dans le chant du discours, ainsi que dans celui de la récitation poétique. Les Arabes, les Espagnols, les Italiens chantent encore en récitant leurs vers. S'ils peuvent chanter leurs vers, c'est que leurs vers sont mesurés, rhythmés, cadencés. Le vocable *accent* vient de deux mots latins qui signifient *pour le chant*, de même que le vocable *prosodie* est formé de deux mots grecs qui signifient aussi *pour le chant*.

Le langage en prose ne plaît à l'oreille que par une musique naturelle, source de toute musique: *Est autem in dicendo quidam cantus*. CICÉRON.

Nos auteurs, nos acteurs de l'ancien temps chantaient aussi les tragédies et les comédies. Le français possédait alors toute l'énergie de son accent, on avait soin de le faire sentir, et chanter sur le théâtre, en disant des vers ou de la prose, c'était s'exprimer comme tout le monde s'exprimait, c'était parler naturellement. Et voilà justement pourquoi le public n'aimait pas les comédies en prose; voilà pourquoi la veuve de Molière fit mettre en vers le *Don Juan*, afin que l'auditoire pût retrouver dans toute sa splendeur cette cantilène dramatique dont il raffolait, et que la prose ne lui donnait qu'imparfaitement. La déclamation outrée des Italiens les conduisit à l'opéra par degrés insensibles. Mondory, Bellerose, Montfleury, Mlles Desœillets, Champmeslé, récitaient musicalement les vers de Tristan, de Rotrou, de Corneille, de Racine, leurs maîtres en fait de diction chantée. Molière a critiqué ce que l'emphase des comédiens de l'Hotel de Bourgogne avait d'exagéré, d'extravagant, mais non pas l'accent musical de ces artistes, puisque les compagnons de Molière chantaient aussi. C'est au commencement du siècle dernier, lorsqu'on a voulu dégrader tout à fait la langue française en la privant d'énergie, de musique et d'accent, que la diction vulgaire et familière de Baron, de Mlle Lecouvreur, a prévalu, malgré les efforts louables de Mlle Desmares qui chantait encore, à l'imitation de sa tante Champmeslé, de Mlle Duclos,

virtuose transfuge de l'Opéra. Cette diction vulgaire fut à son tour regardée comme la plus naturelle. Bien mieux! les Parisiens corrompus se moquèrent des Normands, des Gascons, fidèles conservateurs des dactyles, des spondées, des intonations franches et variées du langage, que l'euphuisme de la cour et des académies avait stupidement effacés.

— Tant que le citoyen Blaze sera debout, nous tenterons en vain de pacifier le département de Vaucluse.

— Tant que le citoyen Boursault fomentera les troubles qui désolent cette contrée, il sera de toute impossibilité d'y ramener le calme.

— Il faut en finir à coups de fusil.

— Il faut marcher au dénouement à coups de sabre.

— Tirez, sabrez!

— Sabrez, tirez! »

L'effet suivait de près le commandement, et l'échange s'exécutait avec une libéralité singulière, une religieuse exactitude. Quinze mois après ces luttes déplorables, en l'an VII de la république n° 1, mon père vint à Paris. Le pont des Arts n'existait point encore, et les piétons passaient la rivière dans un bac à traille placé devant le palais de l'Institut. L'esquif pouvait admettre sept ou huit passagers, mais si l'on ne voulait pas attendre que le chargement fût complet, six sous donnés au *passeux* suffisaient pour qu'il vous mît à l'instant sur l'autre bord. Arrivant du coté de l'Institut, mon père donne trente centimes, et le cocher pousse au large. Le bateau n'était qu'à trois ou quatre pieds du rivage, lorsqu'un voyageur parut sur la rampe qui descendait à la rivière, il agitait son chapeau, son mouchoir, et criait: Arrêtez, arrêtez! — Il est aussi pressé que moi, dit mon père, il faut l'attendre. »

A la vivacité de sa course, à la manière dont le nouveau venu franchissait les marches de l'escalier, le passeux jugea qu'il était inutile de rapprocher le bateau de la rive. En effet l'inconnu sauta légèrement dans l'embarcation, et le marinier continua sa route. Réunis sur un théâtre assez étroit pour ne pas leur permettre même une fausse sortie, les deux pas-

sagers se regardent, se toisent, en croisant les bras, et semblent méditer quelque projet sinistre, quelque duel à mort.

— N'êtes-vous pas le citoyen Boursault ?

— Oui. N'êtes-vous pas le citoyen Blaze ?

— Oui.

— Vous n'êtes plus administrateur du département de Vaucluse ?

— Non. Vous n'êtes plus représentant du peuple, avec ou sans mission ?

— Non. »

Le plus morne silence avait suivi ce bref interrogatoire; un double éclat de rire amena la moins prévue des transitions, et Boursault dit : — Parbleu, mon cher Blaze, nous étions de grands imbéciles de nous détester, de nous poursuivre, de nous fusiller pour des *gaillards* qui n'en valaient pas la peine et se riaient de nous. Artiste, j'aime les arts à la folie, vous êtes excellent musicien, j'ai ce soir les deux Baptiste, Michot, Talma, Chéron, Steibelt, Mmes Scio, Thénard, Mézerai, Devienne, Chevigny, Dugazon, et d'autres encore; si vous êtes bon enfant, vous viendrez dîner avec eux.

— C'est que je suis on ne peut plus bon enfant,

Et n'ai refusé ne ma vie
Une aussi galante partie. »

Peu de temps après cette reconnaissance tragi-comique, je fis mon entrée à Paris, et profitai d'une amitié cimentée à coups de fusil; amitié solide puisqu'elle dure encore, avec les descendantes fort aimables du remplaçant de Robespierre. A quinze ans, frais émoulu de Cavaillon, je fus transvasé dans la capitale du monde, et tombai de prime abord au milieu de ses artistes les plus brillants. Jugez si je gasconnais ! Je n'étais point timide ; on se plaisait à me lancer dans une infinité de récits prolongés, dont le plus grand nombre de mes auditeurs riaient à mes dépens; mais plusieurs m'écoutaient sans rire, et Talma figurait un jour parmi ces derniers. — Eh bien ! dit-il, cette manière de parler m'étonne, mais

elle me plait. Variée dans ses intonations, accompagnée de gestes multipliés, d'un jeu de physionomie expressif, elle est d'une puissante énergie, frappe fort et juste, et ne manque pas de charme : il y a de la musique là dedans. Ah ! que ne puis-je parler ainsi dans la tragédie ! quels effets nouveaux n'y produirais-je pas ? pourquoi faut-il que je ne sois pas musicien ? »

Je pris note de l'aveu du grand artiste, qui se pâmait d'aise en écoutant Lays gasconner en musique, et donnai tous mes soins à conserver la pureté de mon accent provençal au milieu de la corruption parisienne. Je crois avoir assez bien réussi.

— Quand les Italiens firent revivre la tragédie au XVIe siècle, le récit était une mélopée, mais qu'on ne pouvait noter; car qui peut noter des inflexions de voix qui sont des huitièmes, des seizièmes de ton ? on les apprenait par cœur. Cet usage fut reçu en France quand les Français commencèrent à former un théâtre plus d'un siècle après les Italiens. La *Sophonisbe* de Mayret se chantait comme celle du Trissin, mais plus grossièrement ; car on avait alors le gosier un peu rude à Paris, ainsi que l'esprit. Tous les rôles des acteurs, mais surtout des actrices, étaient notés de mémoire par tradition. Mlle Beauval, actrice du temps de Corneille, de Racine et de Molière, me récita, il y a quelque soixante ans et plus, le commencement du rôle d'Émilie dans *Cinna*, tel qu'il avait été débité dans les premières représentations par la Beaupré.

» Cette mélopée ressemblait à la déclamation d'aujourd'hui, beaucoup moins que notre récit moderne ne ressemble à la manière dont on lit la gazette.

» Je ne puis mieux comparer cette espèce de chant, cette mélopée, qu'à l'admirable récitatif de Lulli, critiqué par les adorateurs des doubles croches, qui n'ont aucune connaissance du génie de notre langue, et qui veulent ignorer combien cette mélodie fournit de secours à un acteur ingénieux et sensible.

» La mélopée théatrale périt avec la comédienne Duclos, qui n'ayant pour tout mérite qu'une belle voix, sans esprit

et sans ame, rendit enfin ridicule ce qui avait été admiré dans la Desœillets et dans la Champmeslé.

» Aujourd'hui on joue la tragédie sèchement ; si on ne la réchauffait point par le pathétique du spectacle et de l'action, elle serait très insipide. Notre siècle, recommandable par d'autres endroits, est le siècle de la sécheresse. » VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Chant, Musique, Mélopée.

— Je prie la divine Électre, dont je me confesse très indigne, de ne point trouver mauvais que j'aie chargé son rôle de quelques avis. Je n'ai point prétendu noter son rôle, mais j'ai prétendu indiquer la variété des sentiments qui doivent y régner, et les nuances des sentiments qu'elle doit exprimer. C'est l'*allegro* et le *piano* des musiciens. J'en use ainsi depuis trente ans avec tous les acteurs, qui ne l'ont jamais trouvé mauvais ; et je n'en ai pas moins de confiance dans ses grands talents, dont j'ai toujours été le partisan le plus zélé. » VOLTAIRE, *Lettre* 39, *à Mlle Clairon*, janvier 1750.

— On cadençait alors (1689) les vers dans la déclamation ; c'était une espèce de mélopée : et en effet les vers exigent qu'on les récite autrement que la prose. Comme, depuis Racine, il n'y eut presque plus d'harmonie dans les vers raboteux et barbares qu'on mit jusqu'à nos jours sur le théâtre, les comédiens s'habituèrent insensiblement à réciter les vers comme de la prose ; quelques-uns poussèrent ce *mauvais goût* jusqu'à parler du ton dont on lit la gazette ; et peu, jusqu'au sieur Lekain, ont mêlé le pathétique et le sublime au naturel. Madame de Caylus est la dernière qui ait conservé la déclamation de Racine. Elle récitait admirablement la première scène d'*Esther* : elle disait que Mme de Maintenon la lisait aussi d'une manière fort touchante. » VOLTAIRE, Note sur les *Souvenirs de Mme de Caylus*.

Mme de Caylus, morte à Paris le 15 avril 1729, à l'âge de cinquante-six ans, a pu faire connaître tout le charme et la puissance de sa diction racinienne à Voltaire.

— Outre l'art pompeux du cothurne embelli par l'harmonie, que n'ai-je le temps de vous détailler tout ce que l'art de

la riante *Thalie* dut autrefois au secours des flûtes tyriennes, sans l'accompagnement desquelles le célèbre Roscius ne joua jamais? Si je me fixais sur des preuves spécieuses, ne pourrais-je pas dire avec Quintilien, que l'art de l'éloquence parfaite n'est donné *à aucun* orateur, s'il ignore la musi*que; que* sans elle il ne peut connaître ni employer ce nombre, cette gracieuse euphonie mère de la persuasion, ce mélange de sons diserts et nerveux, ces chutes harmonieuses, ces silences ménagés, ces reprises énergiques, ces suspensions étudiées, ces gestes pleins d'expression, cette décence de mouvements, ces tours pathétiques et pénétrants qui éveillent l'esprit de l'auditeur, qui fixent l'attention, qui enlèvent le consentement et le suffrage; enfin ce talent de l'insinuation qui fait les Démosthènes et les Patrus...

» Après tout, si nous étudions la nature, ne trouvons-nous pas même sur la scène chantante plus de fidélité aux convenances, que sur les théâtres tragiques, où l'on prête aux héros pour langage une poésie déclamée? L'harmonie ne sut-elle pas toujours beaucoup mieux que la simple déclamation imiter les vrais tons des passions, les profonds soupirs, les sanglots, les éclats douloureux, les tendres langueurs, les gémissements entrecoupés, les inflexions pathétiques, toute l'énergie du cœur? Des plaintes chantées sont plus sûres de nos larmes, et les tendres sentiments rendus par l'harmonie en sont plus tendres de moitié. C'est encore dans ce temple que cette déesse puissante, rivale de la nature, sait exprimer, personnifier, articuler tout, et même sans le secours des paroles; *non, ni* le pinceau des Apelles, ni le ciseau des Phidias, ni le burin des Alcimédons, ni l'aiguille de Minerve elle-même, ne donnerait jamais à leurs imitations cette ame, cette expression, cette vie que la musique sait donner à ce qu'elle veut caractériser. » GRESSET, *Discours sur l'Harmonie.*

— Mais, dira-t-on, vous semblez louer les acteurs des anciens, d'une chose qui passe pour un défaut. En disant d'un acteur qu'il chante, on croit le blamer. Je réponds que cette

expression renferme véritablement un reproche dans notre usage, mais c'est uniquement à cause du sens limité dans lequel nous avons coutume d'employer le mot de *chanter*, lorsque nous nous en servons en parlant de la déclamation théâtrale. Il est établi qu'on ne dise d'un acteur *qu'il chante*, que lorsqu'il chante mal à propos, lorsqu'il se jette sans discernement dans des exclamations peu convenables à ce qu'il dit, et lorsque par des tons ampoulés et remplis d'une emphase que le sens des vers désavoue, il met hors de propos dans sa déclamation un pathétique toujours ridicule, dès qu'il est faux. On ne dit pas d'un acteur *qu'il chante* lorsqu'il ne place qu'à propos les soupirs, les accents les plus aigus et les plus graves, comme les tons les plus variés. Enfin lorsqu'il emploie dans les endroits où le sens de ce qu'il dit le permet, la déclamation la plus approchante du chant musical. On ne dit point de l'actrice (Mlle Desmares) qui daigne encore jouer quelquefois le rôle de Phèdre dans la tragédie de Racine, *qu'elle chante* le récit du troisième acte qui commence par ces mots : *Juste ciel ! Qu'ai-je fait aujourd'hui?* quoique sa déclamation ne soit alors différente du chant musical, que parce que les sons que forme une personne qui déclame ne sont point frappés séparément et ne reçoivent pas leur perfection dans les mêmes parties de l'organe de la parole, que les sons que forme une personne qui chante.

» On voit bien que le chant vicieux dont je viens de parler, ne saurait être imputé aux acteurs de l'antiquité. Ils avaient tous fait un long apprentissage de leur art, et presque toujours ils ne faisaient que réciter une déclamation composée par des hommes dont cette tâche était la profession particulière.....

» Ces compositeurs de déclamation élevaient, rabaissaient avec dessein, variaient avec art la récitation. Un endroit devait quelquefois se prononcer suivant la note plus bas que le sens ne paraissait le demander, mais c'était afin que le ton élevé où l'acteur devait sauter à deux vers de là frappât davantage. C'est ainsi qu'en usait l'actrice (Mlle Champmeslé)

à qui Racine avait appris lui-même à jouer le rôle de Monime dans *Mithridate*. Racine, aussi grand déclamateur que grand poète, lui avait appris à baisser la voix en prononçant les vers suivants, et cela encore plus que le sens ne semble le demander.

Si le sort ne m'eût donnée à vous,
Mon bonheur dépendait de l'avoir pour époux.
Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage
Nous nous aimions.

Afin qu'elle pût prendre facilement un ton à l'octave au-dessus de celui sur lequel elle avait dit : *Nous nous aimions*, pour prononcer

Seigneur, vous changez de visage.

Ce port de voix extraordinaire dans la déclamation, était excellent pour marquer le désordre d'esprit où Monime doit être dans l'instant qu'elle aperçoit que sa facilité à croire Mithridate, qui ne cherchait qu'à tirer son secret, vient de jeter, elle et son amant Xipharès dans un péril extrême. » DUBOS, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, IIIe partie, sections VIII et IX.

— Je regarde la déclamation comme une autre espèce de musique ; et dans mon sens un musicien, qui saura bien réciter des vers, aura de grands avantages pour y mettre une note savante et naturelle. Le récit des comédiens est une manière de chant, et vous m'avouerez bien que la Champmeslé ne nous plairait pas tant, si elle avait une voix moins agréable. Mais elle la sait conduire avec beaucoup d'art, elle y donne à propos des inflexions si naturelles, qu'il semble qu'elle ait véritablement dans le cœur une passion qui n'est que dans sa bouche. » *Entretiens galants*, LA MUSIQUE, tome II, page 91. Paris, 1681.

Voyez *l'Armonia del nudo parlare, ovvero la musica ragione della voce, di Teod. Osio*, Milano, 1637, in-8.

— Comme il avait formé Baron, il avait formé la Champmeslé ; mais avec beaucoup plus de peine. Il lui faisait d'abord comprendre les vers qu'elle avait à dire, lui montrait les gestes, et lui dictait les tons, que même il notait. » LOUIS RACINE, *Mémoires sur la vie de son père.*

Mlle Desmares, Mlle Duclos surtout, chantèrent plus musicalement encore ; cette dernière avait fait son apprentissage à l'Opéra, dont elle fut *prima donna* de 1687 à 1698.

Grétry figura sur du papier blanc les intonations, les intervalles et les accents de Mlle Clairon, récitant des vers du grand duo de *Silvain : Dans le sein d'un père.* Il usa du même artifice pour le trio de *Zémire et Azor : Ah ! laissez-moi la pleurer*, et cette fois la diction du philosophe Diderot lui servit de modèle. Voyez *Essais sur la musique*, du citoyen Grétry, 3 volumes in-8, Paris, an v, pages 201 et 225 du tome 1er.

Gluck consultait Lekain pour ses airs et ses récitatifs.

Talma chantait aussi quelquefois, et dans ses effets les plus admirés je reconnaissais fort bien le récitatif préparant une impétueuse cavatine. La *prima donna* de la Comédie-Française obtient aujourd'hui les mêmes résultats par des moyens identiques : Mlle Rachel module, récite et chante *quoi qu'on die*, et c'est à cause de cela que vous l'applaudissez tant. A force d'atténuer les procédés les plus ingénieux comme les plus flatteurs d'un art, on le réduit à néant. Pourquoi permettez-vous à Mme Saint-Léon de s'exercer à la danse ? Au lieu de bondir avec l'énergie d'une lionne, de voltiger comme un oiseau, de se balancer en sylphide gracieuse ; au lieu de triller avec ses jambes, de courir sur la pointe de ses pieds, ne serait-il pas infiniment plus naturel que cette virtuose marchât comme une oie ou comme un bourgeois de Paris ? On nous parle sans cesse de la vérité dramatique, sans faire attention que tout est faux, que tout doit être faux au théâtre. Je dirais absolument tout, si je n'avais de mes propres yeux vu d'heureux amants se rouler sur des gerbes de paille réelle dans *la Fille mal gardée.* Le vin de Champagne du *Comte Ory* n'est trop souvent que de l'eau de Seltz.

C'est à Rome et du temps de ses empereurs, que la vérité dramatique était observée d'une manière parfaite, mais effroyable. Peut-être ne voudriez-vous pas de cette vérité si complètement vraie. — Il y a des hommes, dit un historien, qui ressemblent proprement aux petits enfants, lesquels voyans bien souvent baller et jouer des gens qui ne valent rien, sur les echafaulx où l'on joue quelques jeux, vestus de sayes de drap d'or, et de grands manteaux de pourpre, couronnez de couronnes, les ont en estime et admiration, comme les reputans bienheureux, jusques à ce qu'ils voient à la fin qu'on les vient percer les uns à coups de javeline, les autres fouëtter, ou bien qu'ils voient sortir le feu ardent de ces belles robbes d'or là si précieuses et si riches. » PLUTARQUE, *des Délais de la justice divine*, § XIX.

On sait que les Romains faisaient servir à leurs amusements les supplices même des criminels, et que de les voir déchirer par des bêtes féroces, était un des plaisirs ordinaires des jeux du cirque. Des gladiateurs devaient s'y battre jusqu'à la mort, tomber gracieusement sur l'arène, et rendre le dernier soupir dans une pose qui méritât les applaudissements de l'assemblée. Par un raffinement de barbarie dont on trouve quelques traces chez les anciens, ils faisaient remplir dans les pantomimes tragiques, par des criminels condamnés à la mort, des rôles tels que celui d'Hercule sur le mont Æta, de Créuse lorsque Médée la fit périr, de Prométhée sur le mont Caucase, et se donnaient le plaisir de voir ces événements représentés avec une horrible vérité. Martial, *Spectaculorum Liber*, épigramme 7, nous montre Laureolus, jouant le rôle de Prométhée, au lieu d'un vautour c'était un ours qui le mettait en pièces; épigramme 11, un autre représentant Orphée déchiré par les Bacchantes, des ours étaient encore substitués à ces dernières. A ce sujet, Tertullien dit, en son *Apologétique*, chapitre XV, — Vos dieux même sont représentés souvent par des criminels. En effet, nous avons vu quelquefois Atys, ce dieu de Pessinonte, chatré sur le théâtre. Un autre qui brulait tout vivant, représentait Her-

cule. Enfin n'avons-nous pas ri, au milieu du spectacle atroce des gladiateurs qui se battent à midi, en voyant Mercure aller avec une baguette de fer rouge, examiner si ceux qui gisaient étendus sur le sable étaient bien morts. »

Plutarque fait allusion à quelque représentation de ce genre, et les robes d'or si précieuses et si riches, sont de la même espèce que la *tunica molesta* dont parle Juvénal, vers 235 de la *Satire VIII.*

Les courses de taureaux de l'Espagne sont un reste de ces spectacles où le sang humain doit couler sur la scène pour allécher et satisfaire la curiosité du public. Les Persans ont plus fidèlement conservé les traditions romaines en leurs *taziëhs*, où l'on représente les combats soutenus par les deux petits-fils de Mahomet, leur mort et la captivité de leur famille. Autrefois et pendant longtemps, deux Persans entrainés par leur zèle religieux, se dévouaient à la mort en se chargeant des rôles de Husseïn, de Hassan. Ils étaient réellement décapités en scène, et, chaque année, plusieurs concurrents se présentaient pour obtenir la licence de monter à leur paradis en suivant le même chemin. Ce zèle s'est bien ralenti ; maintenant les têtes des représentants de Husseïn, de Hassan ne tombent plus sous le glaive ; un adroit escamotage les sauve. S'il y a des morts, on les compte parmi les combattants qui frappent de manière à rendre l'imitation parfaite.

A cette vérité d'exécution, de mise en scène, les anciens joignaient un grand luxe de costumes et de décors. Plutarque blâme la prodigalité des Grecs ; mais tout en la blâmant il nous la fait connaître, disant :

— IX. Quel proffit doncques est-ce que ces belles tragædies ont apporté à la ville d'Athenes, qui soit comparable à celuy que luy apporta le bon sens de Themistocles, qui fut cause d'y faire rebastir les murailles de la ville, ou la vigilance et sollicitude de Pericles qui orna le chasteau de tant de beaux edifices, ou Miltiades qui la delivra du peril de servitude, ou Cimon qui luy acquit la seigneurie et principauté de la

Grece? Si la sapience d'Euripide, ou l'eloquence de Sophocles, ou le beau parler d'Æschylus, l'eussent delivrée de quelque inconvenient, ou luy eussent acquis quelque gloire, il seroit par adventure bien raisonnable de parangonner les poëticques inventions aux triomphes et trophæes, et le conseil des capitaines au theatre, et les prouësses et haults faicts d'armes à la science de composer et faire jouer de belles comædies et tragædies.

» X. Voulez-vous que nous introduisions en place les personnages mesmes, en attribuant à chascun d'eux l'entrée qui leur est convenable, avec les marques et enseignes de leurs faicts? Viennent doncques en avant d'un costé, les poëtes au sons des flustes, des lyres et violons, disans et chantans, Seigneurs il fault faire silence, et se tirer arriere qui ne fait profession de noz lettres, qui n'a la langue pure et nette, qui n'a ny chanté ni ballé aux sainctes cerimonies du service des Muses gentilles, et qui n'est point profès ès saincts mysteres bacchiques de Cratinus le grand mangeur. Qu'ils portent quant et eulx tout leur equipage, les habillements des joueurs, les masques, les autels, qui sont dressez sur les eschaffaux, les feintes et engins à faire descendre les dieux, les tripieds d'or pris de leurs victoires : et après eulx leurs joueurs, comme un Tragus, un Nicostratus, un Callipides, un Meniscus, un Theodorus, un Polus, les supports et satellites qui courtisent et accompagnent la tragædie, comme une riche et sumptueuse dame, ou bien des recuiseurs, doreurs et peintres d'images qui la suivent, et que lon face provision de robbes, d'habillements de jeux, de masques, de braguesques et chausses de pourpre, d'engins à employer les feintes sur la scene (1), de baladins et de satellites, de tout ce peuple là malaisé à manier (2) qui sert à tels jeux, et dont le defray est de grande despense. A quoy regardant un La-

(1) De machines pour mettre en jeu les décorations.

(2) A cet égard rien n'est changé depuis lors.

conien rencontra fort bien quand il dit : Que les Atheniens s'abusoient et failloient bien lourdement de despendre tant, et de faire à bon esciens pour jouer : c'est à dire, de consumer les deniers qu'il faudroit à mettre sus une grosse armée de mer, et à soudoyer un puissant exercite de terre, à faire jouer des jeux en un theatre : car qui voudra faire le compte, combien leur a cousté chascune comædie, il se trouvera que le peuple athenien a plus despendu à faire jouer les tragædies des *Bacchantes*, ou des *Phœnisses*, ou des *OEdipes*, ou *Antigone*, ou faire representer les actes d'une *Medea*, ou d'une *Electra*, que non pas à faire la guerre aux barbares, pour acquerir empire sur eulx, ou pour deffendre leur liberté contre eulx : car les capitaines bien souvent menoient leurs hommes aux battailles, leurs aiants fait commandement de porter des vivres auxquels il ne fallust point de feu. Et certainement les capitaines des galeres aiants fait provisions de farines seulement, et pour viande d'oignons et formage, pour leurs hommes de rame, ils les embarquoient dedans les galeres : là ou les entrepreneurs qui faisoient les jeux et les danses à leurs despens, donnoient à leurs baladins des anguilles, des tendres laictues, des saulces où il entroit de l'ail et de la moëlle, et les festoyoient ainsi delicieusement et longuement pour leur exercer la voix. Or de ces defrayeurs là ceulx qui demouroient vaincus n'en avoient autre chose, sinon qu'ils en étoient mocquez, farcez et injuriez : et à ceux qui y estoient victorieux, il ne leur en restoit pas un tripied ny une autre marque de la victoire, comme disoit Demetrius, mais un servir d'exemple de ceux qui ont follement despendu le leur, et ont laissé leur maison comme une sepulture vuyde : telles sont les fins à quoy conduit les hommes la despense de la poësie, et rien de plus honorable. » PLUTARQUE, *Si les Athéniens ont été plus excellents en armes qu'en lettres.*

A Rome le comédien Æsopus ne se contentait pas des anguilles à la tartare et des tendres laitues accommodées à la moelle de bœuf : — Icelui Æsope estoit si riche de gages et

bien faicts qu'il avoit, tant de la chose publique comme des particuliers, que par excessive prodigalité dont il usa longuement, encore ne peut il despendre son avoir. Pline récite au x[e] de ses livres que entre les prodigalités resnommées le plat de Æsope estoit en grande admiration. Ce plat estoit une invention que il feist pour servir en un bancquet, et c'estoit de cent petits oyseaulx comme linotes, cochevis, estourneaux, merles, calendres et autres oyseaulx qui peuvent imiter la voix humaine et parler quand ils sont apprins, qui pour lors se vendoient à Romme cherement, ainsi qu'il peult apparoir par les paroles de Pline qui dit que ils coustoient six mille sesterces (1169 francs) la piece, qui estoient en somme six cens mille sesterces, (116,900 fr. et plus de notre monnnaie, ces évaluations ayant été faites en 1784). » GUILLAUME BUDÉ, **Epitome de asse.**

Tout le mérite de ce plat, ajoute Pline, était d'offrir un mets formé de tous les volatiles qui réussissent le mieux à l'imitation de la voix humaine. L'ingrat Æsope aurait dû rougir de respecter si peu la source des grandes richesses qu'il devait à cet art.

— Le peuple se figure qu'un comédien est un homme doué d'une bonne mémoire, qui récite presque machinalement des vers qu'il sait par cœur. Il faut pour former un bon comédien autant de peine, autant de soins, de travaux et de génie que pour faire un grand poète. Je dis plus, il faut que le comédien naisse comédien, comme il faut que le poète naisse poète; le siècle d'Auguste a produit plusieurs grands poètes, et je ne connais dans le même siècle que Æsopus et Roscius de comédiens distingués. Sous le règne de Louis XIV vécurent les Corneilles, les Racines, les Despréaux, les La Fontaines; Baron fut le seul qui parvint à la perfection de son art. Son jeu muet égalait celui dont il accompagnait sa diction. » M[lle] COCHOIS, *comédienne du roi de Prusse*, **Lettre au marquis d'Argens**, août 1746.

Si l'on avait conservé la cantilène tragique de Montfleury, de M[lle] Champmeslé, de M[lle] Duclos, à la Comédie-

Française, pendant un siècle, c'était pour la tourner en ridicule dans une scène de *l'Impromptu de campagne*. Les acteurs imitaient aussi la démarche cadencée, les gestes raides et compassés des anciens tragédiens de campagne. Le jeune Talma divertissait le public en lui montrant cette caricature, lorsque venait son tour de paraître dans le rôle d'Éraste, du drame facétieux de Philippe Poisson.

— Plusieurs personnes dignes de foi m'ont assuré que Molière, guidé par la force de son génie, avait imaginé des notes pour marquer les tons qu'il devait prendre en déclamant les rôles qu'il récitait toujours de la même manière. J'ai encore ouï dire que Beaubourg et quelques autres acteurs de notre théâtre en avaient usé ainsi. »

L'auteur des *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, l'abbé Dubos, en faisant une longue excursion dans le domaine de la musique, nous prouve qu'il était un bien pauvre musicien. A lui permis de rapporter naïvement les propos relatifs à la prétendue notation de Molière et de Beaubourg; mais au lieu de nous présenter cette notation comme une chose toute simple, d'une pratique usuelle et fréquente, il aurait dû nous en démontrer l'impossibilité. Le tragédien Larive s'est chargé de ce soin, en essayant de noter quelques douzaines de vers saillants; les < > qu'il a posés sur ces fragments de drames seront toujours d'une parfaite inutilité pour les disciples qui voudraient y trouver des éléments, des repères d'intonation. Ce qui n'empêche pas du tout que Grétry n'ait pu s'aider utilement de la diction de Mlle Clairon, et de Diderot pour écrire en réelle musique les accents inappréciables de ces parleurs bien disants. Musicien subtil, intelligent, il a saisi les contours d'un croquis vague et fugitif, dont il a formé quelques traits d'une peinture solide et bien arrêtée. La musique se cache dans la déclamation comme l'or dans le minerai; c'est au fondeur, à l'orfèvre à l'en tirer pour le façonner en bijoux.

Si l'éloquence parvient à se rendre maitresse des esprits, c'est qu'elle emprunte ses plus beaux mouvements à la mu-

sique ; j'en atteste le témoignage du plus grand orateur de la Grèce. Démosthène a dit : — La force de l'éloquence consiste presque toute dans les différents tons que l'on sait donner prudemment à sa voix, et dans les divers gestes que l'on fait pour amener la persuasion. Ce sont là, n'en doutez pas, les aiguillons les plus puissants et les plus capables d'émouvoir les ames et de les emporter dans les sentiments de l'orateur. » Il serait inutile de prouver que ces différents tons de voix, et ces gestes harmonieusement cadencés, mesurés, sont du domaine de la musique, de qui l'art de bien dire les emprunte. Ne voit-on pas tous les jours des personnes débiter des choses vulgaires, et les présenter avec un beau ton de voix et des gestes parfaitement réglés, persuader beaucoup mieux que ceux qui disent mal d'excellentes choses ?

Aussi la Comédie-Française avait-elle défendu, le plus gracieusement du monde, à Monvel, à Molé, de lire aucun manuscrit à son comité d'examen. Le charme de leur élocution, leur séduisante mélodie avait fait accepter à l'unanimité des suffrages trop de pièces misérables, que le public moins indulgent sifflait sans pitié quand elles arrivaient au théâtre. Voilà certes d'habiles musiciens, des rossignols perchés sur le pinacle du temple de l'harmonie.

S'il vous plaît de tomber dans un abîme, afin de connaître jusqu'où la maladresse de la diction peut descendre ; si, par fantaisie, ou par un de ces dévouements qu'une oisive curiosité peut inspirer, vous êtes desireux d'entendre bégayer, bredouiller, coasser, croasser, gacher, rabacher, détonner, estropier, massacrer à dire d'experts, des discours trop souvent pitoyables, allez assister aux séances publiques de l'Institut national de France. J'ai vu des peintres, des statuaires, des graveurs, des architectes, en sortir indignés, courroucés, furieux ; les musiciens s'étaient sauvés dès la première phrase, et les chats du quartier méditaient leur retraite.

Livius Andronicus, poète célèbre qui vivait à Rome cinq cent quatorze ans après sa fondation, et cent vingt ans après

qu'on y eut ouvert les théâtres, jouait dans une de ses pièces. L'usage était alors que les poètes dramatiques montassent eux-mêmes sur la scène pour y réciter dans leurs ouvrages. Le peuple qui se donnait déjà la liberté de faire répéter les endroits qui lui plaisaient : le peuple à force de crier *bis*, fit réciter si longtemps Andronicus, son acteur favori, qu'il s'enroua. Hors d'état de continuer, il obtint du public de se faire remplacer par un esclave posté devant le joueur d'instruments. Tandis que l'esclave récitait, Andronicus fit les mêmes gestes qu'il avait faits en récitant lui-même. On reconnut que son action était beaucoup plus animée, parce qu'il employait toutes ses forces à gesticuler quand un autre était chargé du soin et de la peine de prononcer. De là, dit l'historien Tite-Live, naquit l'usage de partager la déclamation entre deux acteurs, et de réciter à la cadence du geste des comédiens. Cet usage a si bien prévalu que les comédiens ne prononcent plus eux-mêmes que les dialogues.

Macrobe assure que Roscius touchait neuf cents francs par jour des deniers publics, et que cette somme était pour lui seul. *Saturnales*, livre II, chapitre 10.

Jules César donna vingt mille écus à Laberius pour engager ce poète à jouer dans une pièce qu'il avait composée.

La prose de Racine, de Pascal, de Molière, de Bossuet, de Voltaire, de Massillon, de Montesquieu, de Buffon, de J.-J. Rousseau même ! qui, sans être musicien, avait du moins le sentiment de la musique, est plus ou moins bourrée de tous les défauts que j'énumérais tout à l'heure. Elle charme l'esprit et le cœur par l'originalité, l'énergie, la profondeur, le brillant, le pittoresque, la poésie de la pensée. Admirable à cet égard, sublime quelquefois, cette prose n'en attriste pas moins l'oreille et les yeux, quand elle ne les met pas au supplice.

Comment voulez-vous que des professeurs aveugles et sourds, au point de tout admirer dans vos illustres prosateurs, au point de vanter même leurs insupportables cacophonies, puissent être d'aucun secours pour les Français

desireux de connaître les richesses mélodiques de leur idiome? Peut-on enseigner ce qu'on n'a jamais su? Peut-on signaler ce qu'on n'a jamais vu soi-même? Peut-on décomposer, anatomiser un langage, en découvrir les os, les arètes, les nerfs, les muscles, les tendons, mettre à nu tous ses éléments sonores, pour apprendre à construire le discours d'une manière énergique et suave, si l'on ne voit qu'une motte d'argile ou de beurre dans ce corps si diversement articulé? Tout ce qui doit intéresser, récréer le sens de l'ouïe est musical. La poésie est une musique, la prose est une musique; il faut donc que l'une et l'autre aient leur mélodie. Un mot qui vient brutalement se heurter contre un autre, détruit tout l'effet d'une période qui procédait merveilleusement, tranche le fil du discours, rompt le charme, effarouche l'oreille prête à se révolter. Peut-être ne consentira-t-elle plus à rendre son attention à l'orateur assez maladroit pour l'avoir troublée dans ses jouissances. Un effet pittoresque se présente; il est permis à l'écrivain de le charger de dissonances; mais au moins devrait-il savoir les préparer et les sauver.

Racine et Bossuet, Voltaire et Montesquieu, prosateurs poétiques, rimants ou non rimants, sont des musiciens exécutant des compositions admirables sur un clavecin qui n'est pas d'accord. Quelques tours de clé suffiraient pour ramener au ton les cordes fausses; mais comme ils s'exercent devant un auditoire parisien, nul ne réclamera contre des solécismes, des barbarismes de mélodie, qui ne peuvent l'offenser puisque son oreille est d'une corne assez dure pour ne pas les sentir.

— Le lende*main il me me*na dans un autre cabinet. Ce sont ici les poètes, me *dit*-il; c'est-à-*dire* ces auteurs *dont* le *métier* est *de mettre des* entraves au bon sens, et d'accabler la raison sous les agréments, comme on ensevelissait autrefois les femmes sous leurs ornements et leurs parures. Vous les connaissez; ils ne sont pas rares chez les orientaux, où le soleil plus ar*dent sem*ble échauffer les imaginations *mêmes*.

» Voilà les *poèmes* épi*ques*. Hé ? *qu'est*-ce *que* les poèmes épi*ques*? En vérité, me dit-il, je n'en sais rien : les connaisseurs disent *qu'on* n'en a jamais fait *que* deux ; et *que* les autres, *qu'on don*ne sous ce *nom*, *ne* le *sont* point : *c'est aussi ce que* je ne *sais* pas. Ils disent, de plus, *qu'il* est impossible d'en faire de nouveaux ; et cel*a est* encore plus surprenant.

» Voici les poètes dramati*ques qui*, selon moi, sont les poètes par excellence, et les maîtres des passions. Il y en a de deux sortes ; les comi*ques*, *qui* nous remuent si doucement ; et les tragi*ques*, *qui* nous agitent avec tant de violence.

» Voici les lyri*ques*, *que* je méprise autant *que* j'estime les autres, et *qui* font de leur art une harmonieuse extravagance. » MONTESQUIEU, *Lettres persanes*, 137.

Quant à l'extravagance, je suis de l'avis de Montesquieu, mais je ne conviens nullement qu'elle soit harmonieuse, bien au contraire ! Le hasard veut que ma citation devienne un glaive à deux tranchants ; elle fournit un échantillon de la prose infiniment dissonante et raboteuse du critique. Le même auteur dit autre part :

— Aristodème, tyran de Cumes, cher*cha à* (1) *én*erver le courage de la jeunesse. Il voulut que les garçons *laissassent* croître leurs cheveux, comme les filles ; qu'ils les *ornassent* de fleurs, et *portassent* des robes de différentes couleurs jusqu'aux talons ; *que* lors*qu'ils* allaient chez leurs maîtres de danse et de musique, des femmes leur *portassent* des parasols, des parfums et des éventails ; que, dans le bain, elles leur *donnassent* des peignes et des miroirs. Cette éducation durait jusqu'à l'âge de vingt ans. Cela ne peut convenir *qu'à un* pe*tit ty*ran *qui* ex*pose sa sou*veraineté pour défendre sa vie (2). » *De l'Esprit des Lois*, livre x, chapitre 12.

Est-il une filasse, une tignasse plus difficile à peigner que ces phrases d'une prose modèle ?

---

(1) Double hiatus.

(2) Si j'ai reproduit ce paragraphe dans le *Musiciana*, croyez que c'est après l'avoir traduit en bon français.

— Trois vais*seaux sont* arrivés ici. — *J'y ai vécu com*me. — Je remar*que que* ce*la lui* fait plaisir. — Pourvu qu'*on con*vienne *qu'ils*. » *Lettres persanes*, 67 et 100.

— Quels *sons sont* capables de faire naître la bassesse de l'ame. » *De l'Esprit des Lois*, livre IV, chapitre 8.

Les Plaisirs font *des* guirlan*des dont* ils lient les *deux* amants. » *Le Temple de Gnide*, chant I[er]. — Il y *a à* Gnide. Chant II. — Il y *a à* Gnide. Chant III. — *Pan pa*raissait. Chant VI.

La prose marche dans toute sa force, et jouit d'une liberté plénière pour l'arrangement de ses mots. La rime ne la contraint pas à dire des bêtises, à rejeter le mot propre trop long ou trop court. Pourquoi ne pas la purger des horribles accrocs, des cacophonies insupportables, des cruelles dissonances qui viennent à chaque ligne tourmenter, déchirer l'oreille? Une légère inversion, une épithète adroitement interposée, un changement dans le tour de la phrase, sans altérer la pensée de l'auteur, lui donneront au contraire une poétique énergie, et la rendront coulante, limpide, harmonieuse, en faisant disparaître les quintes patentes ou cachées, les quartes non préparées, les fausses relations, les octaves appauvrissantes, de cette musique d'une autre espèce, qui pourrait charmer toujours des oreilles délicates, au lieu de les mettre à la torture avec une constance désespérante.

On ne fait jamais le mal avec tant d'aplomb et si complétement, que lorsqu'on le fait en sûreté de conscience, a dit je ne sais plus quel philosophe. Les Français, en 1852, sont encore dans un état d'insensibilité, de barbarie tel, à l'égard de l'oreille, qu'ils ne remarquent en aucune manière les effroyables défauts de leurs prosateurs les plus illustres (1). Les grammairiens, les rhéteurs, qui professent dans les colléges en

---

(1) Aujourd'hui les arts sont le coté faible des Anglais. Leur langue met en fuite la mélodie; ils nous rendent le service d'avoir une oreille plus barbare que la nôtre. » J.-J. AMPÈRE (de l'Institut). *Espagne et Angleterre*, Revue des Deux-Mondes, 15 février 1850.

savent sur ce point beaucoup moins que le populaire, puisque leur oreille s'est dès longtemps pervertie aux échos des universités, conservatoires où l'on apprend à parler faux ; où l'on n'a pas la moindre idée de la mélodie que l'on pourrait donner au langage français. Maîtres et disciples sont plongés dans une atmosphère empestée, dont nul ne sent la mauvaise odeur. Ils nagent tous dans un océan de cirage, véritable mer Noire, et nul ne s'aperçoit que ses voisins en sortent avec le teint d'ébène des diables ou des Nubiens : ils ignorent le mal, et le font en sûreté de conscience ; leur aplomb n'a rien que de très naturel.

Vous les verrez exalter avec un enthousiasme d'énergumène, ou bien avec le calme réfléchi de la raison, sur les trônes de l'université comme dans leurs écrits, sans observations, remarques, doutes, réticences, ni réserves critiques, une prose où l'on rencontre des milliers de phrases telles que celles-ci :

— Tant d'assemblées d'une compagnie aussi *célèbre* qu'est la faculté de Paris, *et où il* (1) s'est passé tant de choses *si extraordinaires* et *si hors* d'exemple, en *font con*cevoir une *si haute* idée qu'on ne peut croire qu'il n'*y en* ait un sujet bien *extraordinaire.* »PASCAL, *Lettres écrites* à un *provincial*, Lettre 1re.

— *Quelques* uns même, pass*ant* plus a*vant*, ont déclaré *que, quelque* recherche *qu'ils* en aient faite, ils ne les *y ont* jamais *trouvées*, et *que* même ils *y en ont trouvé* de toutes contraires. Ils *ont* deman*dé en*suite avec instance *que* s'il y avait *quelque* docteur *qui* les *y eût vues*, il *voulût les* montrer ; *que* c'était une chose *si facile* (2), *qu'elle* ne pouvait être refusée, puis*qu'* c'était un moyen sûr de les réduire tous, et M. Arnauld *même* : *mais* on le leur a toujours refusé. Voi*là* ce *qui* s'est passé de ce coté-*là*. » *Idem, idem.*

---

(1) *Éouil* et, plus bas, *éouelle*, ne vous semblent-ils pas venir du pays des Kabyles?

(2) *Si fa si* doit être approuvé par les musiciens, avec ou sans bémols à la clé.

— Ainsi *s'ils sont* (1) *con*formes aux jésuites..... » *Idem*, Lettre 2e.

— Quelle parti*e* du monde n'a pas ouï les victoires du prince de Con*dé*, *et* les merveilles de sa vie ? » BOSSUET, *Oraison funèbre du grand Condé*.

— Un Scipi*on*, *un* César, un Alexandre, tous privés de la connaissance de *Dieu et ex*clus de son royaume éternel. » *Idem*, *idem*.

— A la vue du saint viati*que qu'il* avait tant desiré. » *Idem*, *idem*.

— Celui *qui* règne dans les cieux, et de *qui* relèvent tous les empires, à *qui* seul appartient la gloire, la majes*té et* l'indépendance, *est* auss*i* le *seul qui se* glorifie de faire la *loi aux rois*, et de leur donner, quand il lui plaît, *de* gran*des* et *de* terribles leçons. » BOSSUET, *Oraison funèbre de la reine d'Angleterre*.

— Que Philippe de Fran*ce son se*cond fils... » *Idem*, *idem*.

— Qu'une prin*cesse si ché*rie de tout l'univers... » *Idem*, *idem*.

— Tout ce qui se mesure finit ; et tout ce *qui est né* pour fini*r n'est* pas tout à fait sorti du néant *où il* est replongé. Si *notre être*, si *notre* substance n'est rien, tout ce que nous bâtissons dessus que peut-il être ? » *Idem*, *idem*.

— *Son* grand cœur a *surpassé sa naissance*. » *Idem*, *idem*.

— Contractant *son sourcil sur son* regard oblique. » LAMARTINE, *la Chute d'un Ange*, xe vision.

— J'étais *donc encore* (2) *destiné à* rendre ce devoir funèbre. » BOSSUET, début de l'*Oraison funèbre de la duchesse d'Orléans*.

---

(1) *Si si so* paraît encore très musical, l'auteur affectionnait le ton de *si*.

(2) Ce fils donc, qu'a pressé la soif de sa vengeance.

CORNEILLE, *Nicomède*, Acte I, Scène 5.

Cacophonie qu'il faut éviter encore, *donc qu'a*.

Remarque de Voltaire.

— Où quoique la vanité ait été si souvent nommée, elle ne l'est pas encore assez à mon gré. » *Idem, idem.*

— Quand il voulut sauver la ville de Béthulie, il tendit dans la beauté de Judith un piège imprévu et inévitable à l'aveugle brutalité d'Holoferne. » *Idem, idem.*

— Les enfants de Dieu étaient étonnés. » *Idem, idem.*

— Chacun demandait à Dieu avec larmes, qu'il abrège ses jours pour prolonger une vie si précieuse. » *Idem, idem.*

— Quoique le roi d'Angleterre, dont le cœur égale la sagesse, sût que la princesse sa sœur. » *Idem, idem.*

— On abandonna aussi une (1) procédure fort irrégulière que l'on avait commencée contre lui; mais la liberté ne lui fut rendue que cinq ans après, c'est-à-dire à la mort du cardinal de Richelieu : Dieu ayant permis cette longue prison pour faire mieux connaître la piété extraordinaire de cet abbé à laquelle le fameux Jean de Werth, qui, avec d'autres officiers étrangers, était alors aussi prisonnier au bois de Vincennes, rendit un témoignage très particulier; car le cardinal de Richelieu ayant voulu qu'il fût spectateur d'un ballet fort magnifique qui était de sa composition, et ce général ayant vu à ce ballet un certain évêque qui s'empressait pour en faire les honneurs, il dit publiquement que le spectacle qui l'avait le plus surpris en France, c'était d'y voir les saints en prison, et les évêques à la comédie. » RACINE, *Abrégé de l'histoire de Port-Royal.*

— Ce ne fut pas là la seule querelle que lui attira la jalousie de la direction. » *Idem, idem.*

— Les jésuites de ce pays-là n'ayant pu se résoudre à reconnaître la juridiction de l'évêque que le pape y avait envoyé, non seulement obligèrent cet évêque à s'enfuir de ce royaume, mais écrivirent des livres fort injurieux contre l'autorité épiscopale. » *Idem, idem.*

— Je prévois qu'il y aura bientôt matière à des types plus

---

(1) Hiatus *utrumque feriens.*

magnifiques qu'il n'en a encore imaginé. » RACINE, *Lettre IX, à Boileau.*

— C'est un grand ouvrage à cornes, avec quelques redans dans le milieu. » RACINE, *à Boileau*, Lettre XXIII.

— Mon cher fils, vous me faites plaisir *de me mander des* nouvelles : mais *prenez* garde *de* ne les *pas prendre dans* la Gazette *de* Hollande. » RACINE, *à son fils*, Lettre 1.

— Voici des vers techniques *qu'on* propose, *quelques* faibles *qu'ils* soient, pour montrer par *quelle* méthode *on doit* rompre cette monotonie, *que* la loi de l'hémistiche semble entrainer avec elle. » VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique.*

— Toutes ces hypothèses, faites au hasard, et *qui* ne portent *que* sur des fondements ruineux *n'ont* point éclairci les idées, *et ont confon*du les faits. On a *mêlé la fable à la* physique : *aussi ces sys*tèmes (1)... » BUFFON, *Théorie de la terre.*

— Cela semble prouver aussi *que, quoique... Car, quand* on voudrait prouver *que dans* le déluge universel tous les coquillages eussent *été* enlevés du fond des mers... *Idem, idem.*

— De multiplier ainsi des connaissances qui *sans cela se* seraient (1) peut-être évanouies. » BUFFON, *Manière de traiter l'histoire naturelle.*

— Les anciens ont bien rempli le premier, et sont peut-être *autant au-* (2) dessus des modernes par cette première partie que *ceux-ci sont* (1) au-*dessus d'eux* par la seconde. » *Idem, idem.*

— Vous respirez l'odeur de l'encens *sans* apercevoir la main qui le brûle. » CHATEAUBRIAND, *Itinéraire de Paris à Jérusalem.*

— Il n'a point dompté le cheval *pour pour*suivre la gazelle. *Idem, idem.*

— *Les aigles et les oiseaux aux* pieds *jau*nes poussaient des cris de joie. » *Idem, idem.*

— M. Thierry *a ingé*nieusement remarq*ué que* les pre-

(1) A six cent six sous, ces six cent six saucissons-ci.

(2) *Hottentot*, c'est encore de l'histoire naturelle.

mières lignes du prologue de la loi salique semblent être l
texte d'une ancienne chanson. » *Idem, Études historiques.*

— Les femmes *qui ac*compagnaient la troupe, témoignaien
pour ma jeunesse une pi*tié ten*dre, *et u*ne curiosi*té ai*mable.
Idem, Atala.

— *Et aussitôt, entrant en matière, m'a* dit que vous *lui* avie
lu un ouvrage de ma fa*çon où il y* avait beaucoup de bonne
choses... et qu'on *lui eût* donn*é à en*tendre... Qu'on doi
nécessairement aimer *Dieu, et en* des termes plus forts qu
ceux *qui é*taient dans mes vers... m'a dit *qu'il* n'y avait qu
des *coquins qui* pussent *con*tredire mon opinion. » BOILEAU
Lettre 46, à Racine.

— Comme dans cet endroit *qui a été* remarqué par plusieur
avant *moi, où il* dit en parlant de Neptune... » BOILEAU
Traité du Sublime, chapitre VII.

— Je veux *dire* qu'il faut bien se *don*ner *de* gar*de d'y*
pren*dre* pour sublime... *Idem, idem,* chapitre V.

Cette prose iroquoise nous vient pourtant du législateur
sans cesse invoqué, cité; de l'écrivain qui nous a dit en
phrases bien ajustées :

> Il est un heureux choix de mots harmonieux.
> Fuyez des mauvais sons le concours odieux :
> Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée,
> Ne peut plaire à l'esprit quand l'oreille est blessée.

Pourquoi ce concours de mauvais sons, pourquoi ce détes-
table arrangement de syllabes cesserait-il d'être odieux, lors-
que la prose cesse d'être rimée? Les vers sont faits pour être
dits, pour être lus; il me semble que la prose n'a pas d'autre
destination. Comme vos prétendus vers, la prose réelle que
vous faites, ne doit-elle pas charmer aussi l'œil et l'oreille?

> Gardez qu'une voyelle a courir *trop hatée,*
> Ne soit d'une voyelle en son che*min heur*tée.

Voilà ce que Boileau nous dit encore avec deux hiatus bien
caractérisés, curieusement estampés dans les deux vers d

tinés à promulguer la proscription de l'hiatus. Lisez sa prose, lisez ses vers, et fiez-vous aux donneurs de conseils. Boileau, se moquant de Chapelain, devrait au moins éviter les cacophonies, les répétitions qu'il reproche avec tant d'aigreur à sa victime.

> Qu'il maudirait le jour ou son ame *insensée*.
> Perdit l'heureuse erreur qui charmait sa *pensée !*
> Jadis certain bigot, d'ailleurs homme *sensé*,
> D'un mal assez bizarre eut le cerveau *blessé*,
> S'imaginant *sans cesse*, en *sa* douce manie,
> Des esprits bienheureux entendre l'harmonie.
>
> *Satire* IV, vers 102.
>
> Du des*tin* des La*tins* prononcer les oracles....
> *Traçât à pas tar*difs un pénible sillon.
>
> BOILEAU.
>
> Contre moi *dans la France enfantaient* des armées.
> VOLTAIRE, *la Henriade.*

Mais, direz-vous, c'est dans l'*Art poétique*, dans l'œuvre rimée pour nous enseigner à faire des vers, que Despréaux a posé ces préceptes excellents. Les voyelles peuvent se hater, courir, vagabonder, extravaguer dans la prose, se heurter *ad libitum*, *a piacere*, pour le plus grand supplice de notre oreille. Supplice que ce même Boileau ne manque point de nous faire éprouver, quand nous lisons sa prose. N'aurait-il pas voulu joindre l'exemple au précepte ?

Si *l'Art poétique* de ce maître n'est point *l'Art d'écrire* avec ou sans rimes, ainsi que je l'ai toujours estimé, considéré, pourquoi donc vous obstinez-vous à répéter depuis des siècles, que la prose de Bossuet, de Fénélon, etc., de Chateaubriand même, est *poétique* au suprême degré, *lyrique*, oui, *lyrique !* si j'ose me servir de vos expressions ? Si vous la trouvez telle, déplorez avec moi la prodigieuse incurie de ces poètes non rimants, assez aveugles pour n'avoir point aperçu les milliers de cacophonies qui dégradent leurs œuvres admirées.

> Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
> Ne peut plaire à l'esprit si l'oreille est blessée.

Un musicien écrit une messe, un opéra, dans lesquels toutes les forces instrumentales et vocales sont réunies, et son style est un modèle de science, de pureté constante. Croyez-vous que Mozart ou Beethoven, laissant tomber de sa plume poétique une valse, un menuet pour le clavecin, un trio vocal sans instruments qui l'accompagnent, un duo pour deux flûtes, une phrase jetée sur un album, n'observera point avec une rigoureuse attention les règles que l'art et l'oreille prescrivent également? Il les observera sans effort, sans y penser même. Croyez-vous qu'une faute, que la plus excusable des négligences puisse échapper à son œil exercé? Non, tout sera correct, élégant, et l'homme expert, le compositeur infaillible, se montrera dans ses moindres opuscules.

— Ne devrait-on pas dire que c'est une puérilité et souvent un défaut contraire à la simplicité et à la naïveté du style, que le soin minutieux d'éviter les hiatus dans la prose, comme le pratique l'abbé de La Bletterie? » D'ALEMBERT, *Lettre* 268, *à Voltaire*.

J'ai suffisamment prouvé que le style n'en serait pas moins simple et naïf, s'il vous plaisait de le rendre harmonieux et coulant, de le purger des cacophonies qui ne blessent pas moins l'oreille dans les œuvres d'un style noble que dans les opuscules gracieux.

L'Art poétique est non seulement l'art d'écrire en prose comme en vers; mais il est encore l'art d'écrire de la musique. N'ai-je pas recommandé vingt fois, depuis trente-deux ans, la lecture de *l'Art poétique* d'Horace à nos conservatoriens? Horace est musicien compositeur par excellence; tout ce qu'il prescrit aux poètes, aux prosateurs, se rapporte, s'applique merveilleusement au discours musical, au cadre immense d'un opéra, comme aux détails d'une symphonie.

Si vous regardez la prose comme le foin, la paille, le poussier de la littérature française, vous avez raison de ne pas la purger des *concours odieux* que signale Despréaux. Mais alors vous devenez impertinents en donnant à la prose l'épithète injustement ambitieuse de *poétique;* et vous êtes absurdes

lorsque vous inventez le mot *lyrisme*, pour en affubler cette même prose.

Voici du lyrisme de Chateaubriand : — Et toi Carill, *où es-tu* ? *Barde aux douces* (1) chansons, reste auprès *du* chef *de Du*thona avec *ta har*pe : *ta* mélodie est un rayon de lumière qui se glisse au milieu de l'orage.... La lune éclairait la tête du jeune homme : *cette tête était* (2) penchée ; elle s'agitait lentement dans la douleur, comme la cime d'un pin qui se balan*ce aux sou*pirs du vent. » *Dargo*, poème.

Cétetétété, quel joli groupe de mots pour l'attaque d'un chœur légèrement fugué ! chaque voix, entrant à son tour, ferait éclater vivement *cétetétété*, *cétetétété*. Ce lyrisme serait d'une originalité bouffonne, et figurerait à ravir dans le finale du *Barbier de Séville*, de *l'Italienne à-n-Alger*.

— Elles s'avancèrent en silence pour conso*ler Évella ;* mais *elles la* trouvèrent affaissée *comme* un *mon*ceau de neige et belle en*core comme* un cygne du rivage..... *ta taille était comme* celle du *chêne, ô chef* de Lochlin ! *l'aile de l'aigle* marin était rapide *comme* ta *cour*se ; ton bras descendait sur les guerriers *comme* le tourbillon de Lo*da*, *et mortelle était ton* épée *comme* les brouillards du Légo. » *Dargo*, chant Ier. (3)

Ce lyrisme aurait été gouté, singulièrement applaudi, par les frères de Saint-Côme. Ce n'est pas sans raison que j'ai parlé d'une fugue, Chateaubriand, le lyrique, a disposé, moulé ses groupes de mots de la manière la plus favorable pour ce genre de composition.

Cétetétété, *mortélététon*, *tataillétécomme*, *duchênochef*, *l'aile-de-l'aigle*, comme ces vocables lancés au trot, au galop dans une fugue auraient sonné grotesquement ! Le sujet, la réponse,

---

(1) *Bar d'eau douce*, il paraît que le bar se plaît dans les rivières, ainsi que le saumon, le barbeau, l'alose.

(2) Du vert le plus riant *cette tête est ornée*.

DULARD, *les Merveilles de la Nature*, Chant V.

(3) Mon imprimeur aura soin de ne pas transposer : *Chant premier Dargo*, prêterait à rire aux méchants plaisants.

les contre-sujets, les épisodes, armés diversement, auraient produit en se choquant des effets inconnus à l'oreille, et que ce kaléidoscope musical pouvait seul faire naître. *Mortélététon* eût donné des combinaisons plus bizarres encore que *Semper nos amor occupet* n'en fournit à l'abbé Bonaud. Disciple de Rabelais, ce musicien facétieux tailla, brisa, renversa les membres de cette phrase, qui voltigeaient sur les dessins, les notes d'une fugue. Les résultats de cette course vagabonde se font suffisamment sentir ; et rappellent aux érudits le canon *fort excellent* que l'abbesse de Rousserai composa pour ses nonnes (1).

— Mirabeau tenait de son père et de son oncle *qui, com*me Saint-Simon, écrivaient à la diable des pages immortelles. » Cette observation de Chateaubriand s'applique on ne peut mieux aux prosateurs les plus célèbres de la France. L'auteur des *Mémoires d'outre-tombe*, le grand maître en cacophonies acerbes, ne semble-t-il pas avoir parlé pour son propre compte, et plaidé *pro domo suâ ?* Il nous dit ensuite, dans le même ouvrage : — Je reçus d'excellents conseils de Fontanes ; je lui dois ce qu'il y a de correct dans mon style ; il m'apprit *à respecter l'oreille.* » Vous avez pu juger de ce respect.

Les *car comme*, *car quoique*, *car quelques*, *car quand*, *car pour*, *remarque que*, *garde de*, *politique que*, *marquis qui*, *quiconque*, *qui comme*, *que quelques*, *que chaque*, *que quand*, foisonnent dans cette prose que l'on dit mélodieuse, et viennent concerter avec *chacun un*, *lu un*, *car le cardinal.* Nous voyons pourtant que ce même Racine, très-peu délicat sur l'association de certains mots, dont le rapprochement effarouche, offense, déchire une oreille sensible, admoneste son fils à cet égard, et lui donne en prose, infiniment dure, des avis précieux et dignes d'un musicien. — Vous voulez bien que je vous dise en pas*sant que quand* je *lui lis quelqu'une* de vos lettres, j'ai soin d'en retrancher les mots d'*ici*, de *là*, et de *ci*,

---

(1) Voyez *le Moyen de parvenir*, tome III, § 39.

que vous répétez jusqu'à sept ou huit fois dans une page. Ce sont de petites négligences *qu'il* faut éviter et *qui* sont même aisées *à* éviter. »

Et c'est justement parce qu'il est très facile d'éviter les cacophonies insupportables, les désolantes secousses, les dissonances horribles que je viens de signaler dans une prose étincelante de pensées ingénieuses et sublimes, (*Dargo*, poème, excepté), que je ne saurais faire éclater assez vivement le déplaisir, la douleur, le tourment que j'éprouve en y rencontrant de pareilles infamies. Pour les faire disparaître, pour enlever le fumier placé maladroitement au milieu des perles, il suffit de le vouloir. Il suffit de mettre en pratique les préceptes que Racine savait fort bien donner, et qu'il ne suivait pas; que son fils suivait encore moins, quoiqu'il eût fait une ode très estimée *sur l'Harmonie*.

Voltaire, sur ce point, imite Jean Racine, et nous le voyons introduire des *concours odieux* dans les notes écrites pour relever ce défaut, et le reprocher à Corneille. — *Jusqu'à ce qu'il le porte :* on *doit*, autant qu'on le peut, éviter ces cacophonies; elles sont si désagréables à l'oreille qu'on *doit* même y avoir une *grande attent*ion *dans* la prose. Que sera-ce *donc dans* la poésie? tout y *doit* être cou*lant et har*monieux. » HÉRACLIUS, acte I, scène I.

Quelle harmonie de commentateur!

— Qu'à son ambition ont immolés ses crimes.

» *Ambition ont* est bien dur à l'oreille.

» Fuyez des mauvais sons le concours odieux. »

Après avoir signalé beaucoup d'autres cacophonies dans *Cinna*, celles-ci, par exemple:

On ne le sent aussi *que quand le coup ap*proche.
Jusqu'à ce que ta fourbe ait *souillé sa* vertu.

Après nous avoir dit, à l'égard de ces derniers mots : — Il faut éviter cette cacophonie en vers, *et même dans la prose*

soutenue, » Voltaire, en ses notes, reproduit fidèlement, à double exemplaire, à boulets ramés, le concours odieux dont il fait la critique, en écrivant : *Aussi Cinna n'y* répond-il point. »

— *Othon est* amoureux : *car, quoi qu'on* dise, *encore* une fois, il *n'y a aucun* des héros de *Cor*neille *qui* ne le soit. » CORNEILLE, *Remarques sur* **Othon,** acte I, scène 2 (1).

Après avoir tourné, retourné, combiné de six manières différentes la phrase que je vais rapporter, Condillac s'arrête à la septième version, et la donne pour modèle à ses disciples. Examinons ce chef-d'œuvre.

*Dans les flots irrités s'ouvre un tom***beau aux** *ennemis dont nous fûmes la proie.* — Vous voyez, dit le maître, que ce mot *s'ouvre* remplit toutes les conditions que je cherche, qu'il ajoute même un trait au tableau; et vous comprenez comment il faut se conduire, pour trouver enfin le terme propre et *la place* de chaque mot. »

En effet il était difficile de mieux colloquer *tombeau aux* qu'en les accollant ainsi. Mascarille, en s'applaudissant de cette heureuse association, aurait peut-être rendu l'image plus frappante en écrivant : *Un tom***beau aux os** *des ennemis.*

Oserai-je vous dire que cette éminente cacophonie est imprimée dans un volume ayant pour titre *l'Art d'écrire,* terminé par une *Dissertation sur l'Harmonie du style?* Où lave-t-on ceux que l'on lave ici?

— Monsieur et Madame, vous serez bien aises de savoir que j'arri*vai ici hier.* (Voilà un affreux hiatus dont je vous demande pardon). »

---

(1) La comtesse de Soissan (Jeanne-Marie de Bellis-Roays) avait fait imprimer, vers 1786, à-n-Avignon, chez Niel, un choix des pièces de Corneille, où les expressions, les vers défectueux étaient corrigés adroitement. Cet ouvrage en cinq ou six volumes in-12, donné par son arrangeur, figurait parmi les livres de mon père. Je l'ai lu dans mon jeune temps; il a disparu depuis lors; et c'est en vain que je l'ai cherché, même à la Bibliothèque de la ville d'Avignon, où les productions vauclusiennes sont recueillies et conservées avec soin.

Paul-Louis Courier est à bon droit révolté par le double hiatus qu'il vient de lancer à M., à Mme Clavier; mais il ne s'aperçoit pas, qu'en s'accusant de cette première faute, il en écrit une seconde à peu près aussi lourde : *voilà un.*

A ton illustre aspect mon cœur me sollicite,
Et grimpant contre mont la dure terre quitte.

CHAPELAIN.

— Cette dureté n'est pas seulement dans le concours vicieux des sons, dans le malheureux arrangement des mots, qui se montre presque partout; elle est aussi dans la nature des constructions. » LA HARPE, au sujet de La Motte.

Car je *crois que* tu sais *que quand* l'aigle romaine.

— Tout écrivain doit éviter cet amas de monosyllabes qui se heurtent, *car, que, quand.* » VOLTAIRE.

Demain j'ordonnerai *ce que je te de*mande.

VOLTAIRE, *Mahomet.*

Non, il n'est rien que sa vertu *n'honore.*

Idem, Nanine.

Je ne veux pas dresser *à tout ce vent ma tente.*

LAMARTINE, *Jocelyn*, IXe époque.

N'auras-*tu pu* verser *que le sang de ton* père.

Idem, *idem*.

Nous lisons dans Pascal, *Lettre IX*, cette phrase discordante : — Qu'il ne peut ain*si ob*tenir des louanges publiques. » Si je remets sur ses pieds la phrase boiteuse, si j'en adoucis les aspérités, en disant : — Qu'il ne peut obtenir ainsi des louanges publiques, » trouverez-vous que j'aie tort? Aurai-je changé la pensée de l'auteur, en la présentant avec les mêmes mots différemment arrangés? Le fanatisme admiratif, que vous professez quand même à l'égard des classiques, vous entraînera-t-il à dire que Pascal a très bien fait de faire très mal?

— Quoique notre langue aime un arrangement simple, naturel et régulier, cela n'exclut que les inversions violentes : et souvent on est obligé de transposer, ou des mots, ou même des membres de phrase, non-seulement pour être plus clair ou plus énergique, mais encore pour attraper un tour harmonieux. » D'OLIVET, *Traité de la Prosodie française*, article V.

- M. Thier*ry a ing*énieusement remar*qué que*...... » Si je corrige le thème de Chateaubriand en écrivant ; — M. Thierry a remarqué fort ingénieusement que..... » m'accuserez-vous d'irrévérence envers un auteur dont je veux harmoniser les discours ?

— Il n'a point dompté le cheval *pour pour*suivre la gazelle. » Êtes-vous assez amoureux de ce *pour pour* pour me blamer si je dis : Il n'a point dompté le cheval afin de poursuivre la gazelle ? »

— Le troisième chant du *Temple de Gnide*, poème en prose, commence par ces mots : — Il y *a à* Gni*de des* jeux sacrés. » Si nous disions ; — A Gnide, il y a des jeux sacrés ; » croyez-vous que l'oreille regrettât la dureté de l'hiatus énorme *a à*, la cacophonie *de des?* Ce nouveau tour de phrase ne fait-il pas disparaître l'une et l'autre dissonance ?

— J'étais *moi-même émue*, » dit Claire d'Orbe, dans *la Nouvelle Héloïse;* écrivez : — Moi-même j'étais émue, » et l'oreille ne sera plus blessée par le choc de quatre *m* consécutives.

— Chacun demandait *à Dieu avec* larmes qu'il abrège ses *jours pour pro*longer une vie si précieuse ; » si nous faisons dire à Bossuet : — Chacun, avec larmes, demandait à Dieu qu'il abrège ses jours afin de prolonger une vie si précieuse ; » l'hiatus ne blessera plus l'oreille, l'image que produisent ces mots *avec larmes* brillera d'une clarté plus vive, et ce tour va donner à la phrase plus d'animation, d'élégance, d'énergie et par conséquent de sonorité : la cacophonie *jours pour prolonger* aura disparu.

VALÈRE.

Il faut que de mes maux enfin je me délivre :

J'ai cent moyens tout prêts pour m'empêcher de vivre,
La rivière, le feu, le poison, et le fer.

HECTOR.

Si vous vouliez, monsieur, chanter un petit air.
Votre maître à chanter est ici : la musique
Peut-être calmerait cette humeur frénétique.

VALÈRE.

Que je chante !

HECTOR.

Monsieur....

VALÈRE.

Que je chante, bourreau !
Je veux me poignarder : la vie est un fardeau
Qui pour moi désormais devient insupportable.

HECTOR.

Vous le trouviez pour*tant tan*tôt bien agréable.

REGNARD, *le Joueur*.

Si j'étais chargé du rôle d'Hector, pensez-vous que j'hésiterais à corriger ce dernier vers insupportable, à renoncer au lazzie de tradition, en disant, avec les mêmes mots :

Pourtant vous le trouviez tantôt bien agréable?

Dans *la Celestina* de Hernando de Rojas, comédie en vingt-un actes, Calixte, en proie à son désespoir amoureux, demande une chanson à son valet Sempronio. Le fidèle serviteur dit, après avoir préludé :

Ce luth n'est pas d'accord.

CALIXTE.

Pourrais-je l'accorder, moi qui suis désaccordé? Comment sentirait-il l'harmonie celui qui dans tout son être est si discordant? Celui de qui la volonté refuse d'obéir à la raison ; qui n'a dans sa poitrine que des aiguillons, paix, guerre, trêve, amour, inimitiés, injures, soucis, soupçons, et tout cela pour une seule cause? Dis-moi la plus triste chanson que tu saches.

SEMPRONIO.

Mira Nero de Tarpeya,
A Roma como se ardia,
Gritos dan niños y viejos,
Y el de nada se dolia.

CALIXTE.

La flamme qui dure huitante ans est plus grande que celle qui passe en un jour. Plus âpre est celle qui dévore une ame que celle qui brûle cent mille corps. Le feu dont tu me parles diffère autant de celui qui me consume que l'apparence de l'effet, l'ombre de la réalité. Certes, si tel est le feu du purgatoire, j'aimerais mieux que mon ame s'en allât avec celle des bêtes brutes, que s'il me fallait endurer de semblables souffrances pour arriver à la gloire des saints.

C'est presque toujours la musique, le chant, qui me font découvrir les associations vicieuses de mots, qui pullulent dans les œuvres de nos littérateurs.

Eh bien ! toutes les fautes grossières d'harmonie, que je viens de signaler dans les œuvres de nos plus illustres prosateurs, et celles que je vais relever encore, peuvent être corrigées de la même manière, sans altérer la pensée de l'auteur. Remarquez, s'il vous plaît, que ces cacophonies, ces barbarismes de sonorité, sont pris dans les premières pages des livres ou dans les passages qui se rapportent plus ou moins à la musique. Vous pouvez donc les multiplier par mille et dixaines, centaines de mille sans arriver au total.

Écoutons notre ami Racine, qui se montre si rigoureux en théorie, et dans la pratique, si négligent. Lisons encore un de ses judicieux discours, sans nous arréter aux *qui*, *qu'on*, *qu'au*, *qu'il*, *quoi*, *quelque*, dont il est semé trop libéralement. — Denys d'Halicarnasse, pour montrer que la beauté du style consiste principalement dans l'arrangement des mots, cite un endroit de *l'Odyssée*..... et fait cette réflexion, *que* ce n'est point le choix des mots *qui en* fait l'agrément, la plupart de ceux *qui y* sont employés étant, dit-il, très vils et très bas,.... mots *qui* sont tous les jours dans la bouche des moindres laboureurs et des moindres artisans, mais *qui* ne laissent *pas* de *charmer par* la manière dont le poète *a eu* soin de les arranger....

« *Tout* ce traité de Denys d'Halicarnasse (1), que je relus

(1) Voyez aussi le *Traité du Sublime*, de Longin, traduit par Boileau, Chapitre XXXII, *De l'Arrangement des mots.*

hier *tout* entier avec un grand plaisir, me fit souvenir de l'extrême impertinence de M. Perrault, *qui a*vance *que* le tour des paroles ne fait rien pour l'élo*quen*ce, et *qu'on* ne doit regarder *qu'au* sens; et c'est pour*quoi il* prétend *qu'on* peut mieux juger d'un auteur par son traducteur, *quelque* mauvais *qu'il* soit, *que* par la lecture de l'auteur même. Je ne me souviens point *que* vous ayez relevé cette extravagance, *qui* vous donnerait pourtant beau jeu pour le tourner en ridicule. » RACINE, *Lettre* XLIII, *à Boileau.*

Un musicien, mélodiste au suprême degré, parlerait-il mieux que Racine, au sujet de l'agréable harmonie, du charme séducteur produits par l'adroite association, l'arrangement heureux des mots?

Louis XIV se plaisait à voir mettre en bel et bon ordre de bataille ces combattants d'une autre espèce. En parlant de l'extrême délicatesse de ce prince au regard de la langue, un directeur de l'Académie française a dit : — Sa majesté pouvait aussi peu souffrir un mot hors de sa place, qu'un soldat hors de son rang. » BENSERADE, *Réponse au discours que le président de Mesmes prononça lors de sa réception*, le 23 décembre 1676.

Louis XIV ne s'est-il pas ainsi montré le digne successeur de Charles IX?

Comment imaginer qu'à l'époque la plus féconde et la plus brillante de la poésie française, un orateur sublime, et qui certes n'était pas insensible à la bonne harmonie des mots, ait pu commencer un chef-d'œuvre étincelant de beautés, un prodige d'éloquence, par cette phrase musicalement acerbe : — J'étais *donc encore* desti*né à* rendre ce devoir funèbre? » *Donkankore* ne vous rappelle-t-il pas le nom d'un héros d'Ossian, d'un chef de Marattes, ou celui d'un sultan du Mysore? J. J. Rousseau n'a pas imité sans bonheur cette cacophonie dans *la Nouvelle Héloïse*, Lettre 1re, quand il écrit : — Et d'aimer ce *qu'il* faut *qu'on honore*. — Ce goût ex*quis qui*. — *Quelque*fois *que* le ciel. — Vous ne me *laissassiez* prendre un baiser : vous *resistâtes faiblement. Heureusement* je n'eus gar*de de* m'ob-

stiner, » et bien d'autres, servent d'accompagnement à ce *konnonore* trop irlandais.

— Il me semble que jusqu'ici j'ai repris dans les ouvrages de l'auteur de la Satire autre chose que *des mots et des syllabes*, et que j'ai attaqué des endroits essentiels et de conséquence; mais où a-t-il vu qu'en fait de versification (car il ne s'agit guère que de cela dans ses compositions), où a-t-il vu, dis-je, que dans des ouvrages en vers, les mots et les syllabes soient de peu d'importance? J'aimerais autant qu'un musicien nous dît que les mauvais accords, les dissonances et le manque de mesure ne sont d'aucune conséquence dans une composition de musique. A-t-il oublié de quelle sorte Quintilien parle du jugement des oreilles? Il donne à ce jugement l'épithète de *superbissimum*, très superbe, pour marquer que les oreilles s'offensent aisément et pardonnent difficilement; il faut que les paroles qui veulent plaire à l'esprit, commencent par plaire aux oreilles, ou du moins qu'elles ne les blessent pas en passant chez elles. » PERRAULT, *préface de* l'Apologie des femmes, *réponse à la* Satire X *de Boileau*, 1694.

— Les seuls bons livres de cette espèce (les romans) sont ceux qui peignent continuellement quelque chose à l'imagination, et qui flattent l'oreille par l'harmonie. Il faut aux hommes musique et peinture, avec quelques petits préceptes philosophiques, entremêlés de temps en temps avec une honnête discrétion. C'est pourquoi Horace, Virgile, Ovide, plairont toujours, excepté dans les traductions qui les gâtent. » VOLTAIRE, *Lettre* 363, *à Mme Du Deffand*, 12 avril 1760.

Le mot latin *hiatus* a passé dans notre langue pour signifier le bâillement, la cacophonie, qui résulte de l'ouverture continuée de la bouche, dans l'émission de plusieurs voyelles dures qui ne sont distinguées l'une de l'autre par aucune articulation. *Destiné à* présente un hiatus simple; il est double dans cette autre phrase de Bossuet : — Tous privés de la connaissance de *Dieu et ex*clus de son royaume éternel. » L'hiatus est à deux tranchants, à répétition, à boulets ramés, dans cette phrase de Racine : — On abandon*na aussi u*ne procédure...»

L'*e* muet est la seule voyelle douce que possèdent les Français. Les Italiens, les Espagnols, les Provençaux en ont quatre *a*, *e*, *i*, *o* (1), qui sont molles ou dures ainsi que l'*e* français qui, de muet et privé d'accent, devient grave ou dur, lorsqu'il est surmonté de l'accent circonflexe, de l'accent grave ou de l'accent aigu.

Les Français n'ont que le quart de leur *e* qui devienne voyelle douce. Il faut donc que cet *e* muet (2) fasse un quadruple service dans leurs discours, et qu'il se montre à la fin de tous les mots à terminaison féminine. On en compte plus de quinze mille! De là vient l'écrasante monotonie de leurs vers; sur deux mille lignes rimées, mille fatigueront l'oreille par l'incessant et fade retour de l'*e* muet. Cette monotonie forcée est un immense défaut, qui doit engendrer un inconvénient tout aussi désastreux. L'abondance des hiatus formés par la rencontre, le choc, des quatre voyelles constamment dures, et de l'*e* qui le devient trop souvent, est la conséquence déplorable de cette pénurie de voyelles douces.

Les Français ont donné le pronom masculin à des mots féminins pour se délivrer d'une infinité d'hiatus, disant : *mon amitié*, *son élégance*, *mon ivresse*, *mon oreille*, *son utilité*, *son épée*, au lieu de *ma amitié*, *sa élégance*, *ma ivresse*, *ma oreille*, *sa utilité*, *sa épée*. Ils ont élidé l'article féminin, disant : *l'amitié*, *l'élégance*, *l'ivresse*, *l'oreille*, *l'utilité*, *l'épée*, au lieu de *la amitié*, *la élégance*, *la ivresse*, *la oreille*, *la utilité*, *la épée*. Ils avaient même dit anciennement *m'amitié*, *m'épée*, *s'amitié*, *s'épée*.

---

(1) Les Siciliens possèdent l'*u* muet, il est vrai; mais, en leur dialecte, il tient la place de l'*o*. *Amoroso*, *glorioso*, deviennent chez eux *amurusu*, *gluriusu*.

(2) Cet *e* muet l'est si complétement, que nos anciens lui donnaient le nom d'*obscur*. Voyez *l'Art de la poésie française*, etc., par De la Croix, Lyon, 1694; page 83. Le grammairien Sicard voulait substituer un autre signe à cette voyelle inerte, dont le citoyen Crouzet, sourd-muet, prit la défense dans une épître en vers adressée *à Sicard, réformateur de l'alphabet*. Cette épître badine mériterait de figurer à coté de la *Requête des Dictionnaires*.

Si vous reconnaissez que l'hiatus est un ennemi dangereux, si vous pensez qu'il met de facheux obstacles à la mélodie, à l'harmonie du discours, il faut l'attaquer en bataille rangée, il faut l'exterminer, le réduire à néant, au lieu de se borner à quelques escarmouches, dont l'heureux résultat est un garant certain de la victoire la plus complète. Interrogez, consultez votre œil, votre oreille, et vous écrirez une encyclopédie entière sans avoir à vous reprocher le moindre hiatus.

C'est surtout dans le drame en prose qu'il faudrait éviter les hiatus. Le dialogue en serait récité d'une manière infiniment plus leste et plus gracieuse.

Notre *e* muet est très bien nommé, puisqu'il ne sonne pas du tout. On ne saurait le comparer à l'*e* suave, mais bien sonnant, des Provençaux et des Italiens.

Les auteurs français qui veulent disposer leurs productions de manière à ne pas torturer l'oreille, sont obligés de se tenir en garde contre les cinq voyelles dures toujours prêtes à se heurter. Écrire harmonieusement en lanternois, c'est jouer du violon sur une seule corde, avec un seul doigt. Ne soyez pas étonné si Corneille et Bossuet, Racine et Pascal, et tous leurs émules célèbres touchent faux si souvent et d'une manière si désagréable.

Les anciens évitaient l'hiatus, même dans la prose. En agir autrement, était chez eux un signe de grossièreté rustique; témoin le paragraphe 150 *de Oratore* de Cicéron : *Quodquidem latina lingua sic observat, nemo ut tam rusticus sit, quin vocales nolit conjungere.* Les anciens évitaient l'hiatus, et pourtant ils manœuvraient avec des langues sonores, armées de toutes pièces et qui permettaient un nombre infini d'élisions. Les Français doivent éviter ce genre de cacophonie avec bien plus de soin, puisqu'ils sont condamnés à se servir du patois le plus lourd, le plus pauvre et le plus revêche. Ils avaient proscrit l'hiatus en poésie, ce qui n'empêchait nullement les rimeurs de l'introduire dans leurs vers, ainsi que je l'ai déjà montré. Leur poésie est maintenant à peu près démonétisée : elle va se réduire aux œuvres destinées à la

musique vocale. Ne faut-il pas nécessairement qu'ils donnent à leur prose l'artifice de construction, la suavité des effets sonores, dont ils se plaisaient à favoriser leurs lignes rimées?

Ils ont reconnu que l'hiatus offensait l'oreille d'une manière désolante et cruelle. Ils ont dit que celui qui parlait en bâillant à chaque instant, afin de macher les voyelles dures qui se heurtaient en sa bouche, affectait aussi désagréablement ses auditeurs, que s'ils entendaient parler une personne enrouée ou bègue, ou bien un orateur dont la mémoire est infidèle ou chancelante (1). Si les Français ont reconnu que l'hiatus est de tout point vicieux dans les lignes rimées, pourquoi cesserait-il de l'être lorsque le poète se montre assez judicieux pour ne pas les rimer?

Cela ne s'est jamais fait; non sans doute, mais il y a commencement à tout. La musique a déjà civilisé l'oreille des Français au point de leur faire abandonner, mépriser, repousser les lignes rimées, applaudissons-les de ce progrès; mais empressons-nous de sauver du naufrage ce qu'il y avait de réellement bon dans leur prétendue poésie : je veux dire la proscription de l'hiatus et des rapprochements de mots discordants ou trop consonnants, tels que *car le cardinal, des redans dans*, que j'ai pris à Racine. Donnons à la prose française toute la politesse qu'avait jadis une poésie révoquée, destituée, ou, si l'on veut parler plus honnêtement, réduite en ses fonctions. Faisons que cette prose soit réellement harmonieuse dans ses périodes les plus énergiques; donnons à ses images gracieuses toute la suavité d'une mélodie enchanteresse.

Si canimus silvas, silvæ sint consule dignæ.

— Les lois de la prosodie sont les mêmes pour le poète et pour l'orateur. L'un comme l'autre doit donner à son discours cette sorte de modulation qui résulte, non-seulement de la

(1) Voyez d'Olivet, Dumarsais, Beauzée, Marmontel, etc., etc., etc.

valeur syllabique, mais encore de la qualité, et de l'arrangement des mots. »

Si les auteurs français observaient ce précepte, donné par le classique d'Olivet, ils se garderaient bien d'écrire leur prose comme Chapelain ajustait ses vers.

Est-il rien de plus horrible que des cacophonies arrivant au milieu d'une phrase admirable à l'égard de la pensée? De brutales dissonances, que rien n'a préparées, déchirent l'oreille, rompent le charme qui la caressait, et la rendent insensible à plusieurs belles choses, qui peuvent succéder immédiatement à la douleur qu'elle vient d'éprouver. Lorsque je lis Pascal, Bossuet, Racine, Fénélon, et tous nos illustres, il me semble que je savoure un mets délicieux, assaisonné par une main savante, et malicieusement saupoudré de verre pilé. Suis-je au comble du bonheur que les jouissances gastronomiques procurent, un fragment de cristal acéré me vient poignarder la langue. Adieu l'illusion, l'extase, la béatitude; je tombe au degré le plus bas de l'humaine faiblesse; occupé de ma blessure, craignant d'en recevoir d'autres du même genre, il est difficile que je me laisse de nouveau séduire complétement.

Dans le temps où les opéras, les cantates, les idylles étaient chantés sur l'air des vêpres, que l'on trouvait d'une agréable et folichonne variété, les lignes rimées de Quinault, de Racine, de J.-B. Rousseau pouvaient être considérées comme des vers. Les oreilles, assez rustiques pour admettre une pareille monstruosité, devaient naturellement se montrer d'une indulgence extrême pour les cacophonies jetées à pleines mains dans les pages de nos prosateurs les plus admirés. Ce que l'on applaudissait alors est intolérable aujourd'hui.

Il faut élargir, aplanir, adoucir les voies du langage, comme on aplanit, élargit, adoucit les rues de toutes nos cités. Nos anciens n'avaient aucune idée d'ordre, d'alignement, de symétrie; ils bâtissaient des temples, des palais, des hotels, dont il était impossible de voir les riches façades, faute

d'espace. Placé comme dans un puits, le spectateur ne pouvait en saisir que le raccourci : l'entresol masquait le premier étage et le comble. Les rues étroites et tortueuses, ascendantes et libéralement pourvues d'ambages et d'accrocs, suffisaient aux besoins de l'époque : il n'y passait que des ânes. Aujourd'hui nous voulons que les chars à cinq, à six chevaux parcourent au galop des voies immenses, ouvertes dans nos cités. Les édifices nouveaux semblent avoir fait dix pas en arrière, en présentant leurs angles coupés, afin de se ranger pour laisser défiler un populaire nombreux et pressé d'arriver. Nous voulons que le canon puisse tirer en enfilade, et porter la mort d'un bout à l'autre de la ville, quand les Parisiens ont la fantaisie de se crever le ventre. Vous voyez, qu'au milieu de ces progrès, le langage national aurait grand tort de rester stationnaire, corrompu, tel que l'ancienne cour, l'Université, l'Académie nous l'ont fait.

Mozart est un Virgile pour la richesse, la beauté des pensées, comme au regard de l'angélique pureté du style. Pourquoi nos Pascal, nos Bossuet à venir ne seraient-ils pas des Mozart ?

— Toutes les ressources de la prosodie ne peuvent fournir que le matériel de l'harmonie. Ce qui en fait l'ame, c'est la pensée. Une phrase parfaitement sonore, mais destituée de sens, est un corps sans ame (1) ; et si le sens qu'elle présente est méprisable, c'est une vilaine ame dans un beau corps. De la pensée dépend l'expression (2). Qu'est-ce que la beauté dans la pensée ? Conformité avec un objet capable de plaire. Qu'est-ce que la beauté dans l'expression ? Conformité avec la pensée. Or l'esprit voit en même temps, et par une action indivisible, la pensée et l'expression. Du parfait accord qu'il y a entre l'une et l'autre, naît une harmonie intellectuelle,

---

(1) La musique de M. Meyerbeer, quelques beaux mais rares fragments exceptés. Harmonie sans idées.

(2) Toute la musique de Mozart. Richesse, trésor de pensées et d'harmonie.

sans quoi la vocale n'est rien. Comme aussi, sans la vocale, il manquera l'une des parties essentielles pour former un concert où l'esprit n'ait rien à desirer (1). »

D'Olivet parle en musicien, et nous montre ici le motif et les accords, le chant et l'accompagnement, qui doivent se réunir aussi pour former un concert, où l'esprit n'ait rien à desirer.

Que deviendra ce concert de paroles mélodieuses, si l'auteur, voulant affecter une modestie à laquelle personne au monde ne croira, s'obstine à parler au pluriel, et frappe ainsi de langueur, de torpeur et de mort toute une préface ? Que dis-je ? tout un livre de mille pages ! Ne serez-vous pas tenté vingt fois de jeter au feu la prose interminable et filandreuse, où vous aurez lu *nous nous sommes efforcé*, *nous nous sommes cru permis*, etc. Cette fourmilière atroce de *nous nous sommes* ne va-t-elle pas nous donner la fièvre du dépit ? *Nous avons pensé*, *nous avons dit*.... Eh ! brigand, voleur de mon temps, assassin de ma patience, écris donc *j'ai pensé*, *j'ai dit !* Accepte le profit, l'économie de deux syllabes sur quatre que je te propose : ton patois n'est déjà que trop verbeux. Vois ce que tes millions de *nous nous* te coûteront de papier, d'impression, et fais-en grâce à tes lecteurs, à tes victimes. Je te permets pourtant d'user d'une manière de parler, qui peut figurer agréablement dans une phrase ou deux tout au plus ; mais surtout pas le moindre *nous nous*, je t'en supplie !

Si le rédacteur s'avise de parler à la troisième personne, que d'accrocs et d'ambages il se prépare ! Heureux s'il s'en tire avec autant d'adresse que l'auteur du billet suivant : — M. et Mme Neveu prient M. et Mme Elzéar Blaze de lui envoyer six bouteilles de votre meilleur vin. »

Il est rare qu'un pétitionnaire arrive à sa troisième phrase sans avoir changé le numéro de sa personne. Demandez aux préfets, aux sous-préfets ; j'ai fait leur métier, et je puis vous parler de cette espèce de musique.

---

(1) La musique de Bellini, privée des combinaisons de l'harmonie.

Les cacophonies sont dans le discours ce que les faux accords sont dans la musique. Elles offensent l'oreille et les yeux. La lecture silencieuse d'une partition mal batie fait dresser les cheveux à la tête de l'habile musicien, torture son œil et son oreille, comme si le gachis du musicastre sonnait à grand renfort de trombones et de violonars. Il en est de même quand on lit une œuvre littéraire; et plus cette œuvre brillera des étincelles du génie, plus on va déplorer les négligences du style, les constructions vicieuses, les barbarismes de sonorité qui pourront s'y rencontrer.

Nos anciens ont rangé parmi les hiatus la succession de deux voyelles dures que l'on remarque dans *il y a, il y est;* c'est une erreur. Le bâillement ne saurait exister puisque les notes qui se rencontrent peuvent être coulées, et que l'on a toute licence de lier agréablement les voyelles qui sonnent en ce groupe élégant. Témoin ces vers de Voltaire:

> *Lui a*-t-on lu, d'une voix fausse et grêle,
> Le triste drame écrit pour la De Nesle;

De J. M. Chénier :

> C'est bien, si diable il y a, le pontife du diable.

De Racine :

> Tant *y a* qu'il n'est rien que votre chien ne prenne;

De Boileau :

> De ce *nid à* l'instant sortirent tous les vices;

De Rabelais :

> Un fifre allant aux fenaisons,
> Est plus fort que deux *qui en* viennent.

Le *d*, ne se prononçant pas, n'est qu'un leurre placé pour l'œil dans le mot *nid*. L'oreille n'admet point de semblables excuses; Boileau savait fort bien qu'elle doit entendre, qu'elle entend réellement *de ce ni à*. C'est à tort que l'on reproche à ce poète un hiatus déguisé qui n'existe pas; Boileau pouvait le mettre à découvert en écrivant *de ce ni à*, que l'hiatus n'existerait pas davantage, puisque les notes *ni à* se lient d'une manière gracieuse.

Bien mieux ! il m'est prouvé par d'innombrables exemples, que nos anciens faisaient sonner le *t* de la conjonction *et*, pour éviter une infinité d'hiatus ; en observant toutefois que le mot *et* ne pût pas être pris pour *est*.

L'hiatus le plus dur est celui d'une lettre avec elle-même. Boileau vient de m'en fournir un exemple solennel : *lu un*.

— Il vaudrait mieux, dit Marmontel, se donner *même en prose*, la licence que Racine a prise, quand il a dit, *j'écrivis en Argos*, que de dire, *j'écrivis à Argos* : c'est encore pis quand l'hiatus est double, comme dans *il alla à Athènes*. »

Lorsque Racine mit au jour ce vers d'*Iphigénie en Aulide* :

> J'écrivis en Argos, pour hater ce voyage,

Ronsard avait imprimé :

> Je vins en Avignon, où la puissante armée...;

Corneille avait fait dire à son *Menteur* :

> Je serai marié, si l'on veut, en Alger;

et Molière à son *Scapin* : — Il va *vous* emmener votre fils en Alger. — On t'emmène esclave en Alger. »

J'ai souligné ce *vous* doublement précieux, que Molière interpose afin d'éviter l'hiatus, *même en prose !* ainsi que nous l'a dit le judicieux Marmontel ; afin de compléter son vers encadré dans de la prose. Après avoir fait cette légère remarque en passant, nous nous arrêterons pour admirer longuement, à notre aise, *ad agio*, l'immense bonhomie de l'académicien Marmontel. Ce critique plein de mansuétude, veut bien pardonner à Racine, la licence qui sauve notre oreille de l'hiatus acerbe *à Argos*, dont elle était menacée.

> O bonté secourable et chère !

chanterai-je au naïf académicien, avec l'Antigone de Sacchini ; indulgence digne d'un meilleur sort, puisqu'elle touche à faux, puisqu'elle est d'une parfaite inutilité !

Ronsard, Corneille, Molière, Racine, Voltaire même (1), écrivant *en Avignon, en Alger, en Argos, en Albion,* ne prennent pas la moindre licence; ils nous donnent du français limpide, élégant et pur. Ces maîtres illustres font mieux encore : ils nous donnent du provençal! je leur adresse mes compliments les plus sincères en les félicitant de l'heureux emprunt qu'ils ont fait à notre langue d'oc; mais je fulmine l'anathême contre leurs typographes impies, qui, depuis deux siècles, s'obstinent à reproduire une faute d'orthographe horrible, monstrueuse, et que pourtant les commentateurs académiciens n'ont pu découvrir, tant ils sont sagaces, salaces, j'oserai même dire perspicaces!

Corneille, Molière, Racine, triumvirat dramatique à nul autre second, ayant recours à la mélodie provençale, afin de s'affranchir un instant des aspérités rugueuses du langage parisien, n'ont pas manqué d'écrire *à-n-Alger, à-n-Argos,* en se servant de la lettre euphonique, Hersilie toujours prête à séparer les combattants romains et sabins; toujours prête à lever son bouclier, à parer le coup d'une voyelle dure qui vient à l'encontre d'une voyelle de la même espèce; ils ont écrit *à-n-Argos*, *à-n-Alger,* comme les Provençaux écrivent *à-n-Avignon, à-z-Ai* (Aix), *à-n-Orengea, à-z-A* (Apt).

Si des traces, des ressouvenirs de l'ancien usage des lettres euphoniques, introduites à l'impromptu par le lecteur, n'avaient point été conservés pendant le XVII[e] siècle, croyez-vous que nous rencontrerions dans nos meilleurs écrivains des vers tels que ceux-ci?

> Dans tout le Pré-aux-Clercs tu verras mêmes choses.
>
> CORNEILLE, *le Menteur*, acte II, scène 8.
>
> Le juge prétendait qu'à tort et à travers....
>
> LA FONTAINE, *Fables*.
>
> L'eau vous en viendra à la bouche.
>
> SCARRON, *Galanteries*.

---

(1) Allez en Albion : que votre renommée
Y parle en ma défense, et m'y donne une armée.
Henriade.

A trois longueurs de trait, tayaut, voilà d'abord
Le cerf donné aux chiens.

MOLIÈRE, *les Fâcheux*, acte II, scène

Dans les vers comme dans la prose des Français du Midi, ces lettres euphoniques viennent amortir le choc des voyelles, et purger le discours des infiniment rares hiatus, que produit une langue si féconde en voyelles muettes; où l'*a*, l'*e*, l'*i*, l'*o*, sont tour à tour doux et durs.

Cette diversité d'intonations a les plus heureux résultats. Elle permet de donner toujours aux adjectifs les attributs du sexe des substantifs qui les gouvernent; et bannit ces hermaphrodites qui chantent sur le même diapason, avec ou sans barbe au milieu du visage, ces adjectifs des deux genres, plaie dont le lanternois voudrait en vain se guérir. Quand il aura dit :

Un homme jeune, comique, sensible, superbe, difficile, terrible, haïssable, etc., ne sera-t-il pas forcé de répéter avec une déplorable monotonie,

Une femme jeune, comique, sensible, superbe, difficile, terrible, haïssable, etc. ? vous savez que cette litanie est libéralement prolongée.

Le provençal ne confond pas ainsi la brebis avec le bélier, la colombe et le colomb; il sait les distinguer au moyen de la diversité de ses voyelles muettes; il peindra, dira, prononcera nettement :

Un ome jouine, coumique, sensible, superbe, difficile, terrible, aïssable, etc.

Una fema jouina, coumica, sensibla, superba, difficila, terribla, aïssabla, etc.

Vous voyez qu'à cet égard le provençal est plus riche et plus varié que l'italien.

Il est plus *haut, je n'en veux* plus. Le mot *plus* a, dans cette phrase, deux significations bien distinctes; et pourtant vous le figurez et le prononcez d'une manière identique pour l'une et l'autre acception. Traduisez cette phrase en provençal et le doute cessera d'exister : *Ei* pu-*z-aut, n'en vole* plus. Faites

attention à l'économie de *il*, *je*, parasites dont le provençal vous délivre.

O (que l'on écrivait jadis *oc*), *ò*, *noun*, affirmation et négation du style familier, sont abandonnées si l'on adresse la parole à des personnes que l'on doit respecter. La civilité veut qu'on leur réponde *oui*, *nàni*. Le français ne possède pas ces distinctions précieuses.

Charme de ses doux sons son île insidieuse.

Ce vers cacophonique de Delille (*Enéide*) cesse de l'être, si je le traduis en provençal :

Charma de si dous sons soun ila insidiousa.

Le français n'a pas de mot pour traduire le *forsan* ou *fortassè* des Latins, le *quiza* des Espagnols, le *perhaps* des Anglais, le *forse* des Italiens; il faut qu'il ait recours à deux verbes joints par un tiret, *peut-être*, formant un mot double très incommode. Identiques pour l'oreille, *peut être* et *peut-être* ne se distinguent à l'œil que par un tiret. Le provençal a deux mots *beleù*, *bessaï*, également propres à rendre ce que le français ne dit qu'au moyen de deux verbes réunis, que l'on a déjà vus, que l'on reverra figurer séparément. *Cela peut être*, Acò póu-r-estre; *il viendra peut-être*, beleù vendra, vendra bessaï.

— Je m'en tiens à achever mon chateau, et ne veux plus en batir en Espagne. » VOLTAIRE, *Lettre* 302, *à Mlle Fel, actrice de l'Opéra*.

— *Me n'en tene à-n-acabar moun casteù, et n'en vole plus bastir en Espagna.* Dans cette version provençale, on voit le pompeux, l'effroyable hiatus, *à achever*, disparaître au moyen de la lettre euphonique. Lettre que l'on ne manque jamais d'ajouter en lisant, lorsque l'écrivain a négligé de la peindre sur le papier. On usait de la même précaution pour le vieux français, M. F. Génin vous l'a dit, et M. Génin a raison quoi qu'on die. Le français que l'on parle aujourd'hui n'est que du provençal corrompu, déshérité de tous ses artifices poétiques.

Li pastoureù
N'an fà' ch *un'assemblada,*
Li pastoureù
N'an tengu lou bureù.
Cadun aqui n'*a dit sa restelada,*
Et s'ei counclu, la paraoula dounada,
D'anar, d'anar
Mounte Jesus ei nà.

Saboly, *Noël*, 1660.

L'*n* euphonique vient parer deux fois l'hiatus de vers à vers, faute grossière que les poètes français n'évitent point, au grand dommage de l'œil et de l'oreille. Le verbe *fà* se heurterait brutalement contre *una*, si le *ch*, adroitement intercalé, ne changeait l'hiatus en liaison suave, harmonieuse. Terminé par un *a* muet, qui s'élide, le mot *una* perd sa dernière lettre que l'on n'écrit pas. L'*a* féminin et l'*à* dur figurent également à la rime dans ce couplet. A l'abondance des expressions énergiques, élégantes, sveltes, poétiques et sonores au dernier point; à la variété précieuse des rimes où quatre voyelles peuvent changer de rôle, et vibrer avec force, après avoir éteint leur douce mélodie au bout d'un vers féminin; si vous me permettez d'ajouter la faculté de supprimer l'*r* des infinitifs; *anar* (aller) rime par ce moyen avec *nà* (né); si je dis que les terminaisons des pluriels *doivent* s'élider; si je comble la mesure de tous ces artifices poétiques, en rappelant ici l'heureuse addition des lettres euphoniques dont j'ai déjà parlé, vous pourrez apprécier l'immensité de la perte que les poètes du nord de la France ont faite, en préférant le dialecte anguleux, rachitique des trouvères à l'harmonieuse langue des troubadours. Le coursier fougueux de nos illustres a toujours manœuvré, trotté sous lui-même dans le cirque étroit d'un hippodrome; leur aigle, enfermé dans une cage depuis des siècles,

Demande à s'envoler aux rives du Bosphore.

Si les poètes français ne peuvent plus troquer leur patois parisien contre la langue d'oc, il faut absolument, qu'

l'exemple de Corneille, de Molière, de Racine, ils s'emparent des artifices poétiques de cette langue, ou qu'ils renoncent à flageller nos oreilles avec leur prose rimée, dont l'insipide monotonie, le retour fastidieux, incessant d'un quart d'*e*, fatigue, lasse, harasse les plus intrépides écoutants, les lecteurs les plus éveillés.

Le peuple de Paris, le peuple, que les collèges n'ont pas corrompu, vicié; ce peuple détestant, abominant par instinct les hiatus, n'a-t-il pas aussi recours aux élisions hardies, aux ellipses élégantes, aux lettres euphoniques pour éviter ces cacophonies acerbes, insupportables? Lorsque je l'entends dire ou chanter : *t'en auras, t'as fait, c'est lui qu'a sonné, jai-z-aimé, j'ons été, j'ai-z-éu*,

> Les aristocrat' à la lanterne,
> Les aristocrat' on les pendra;

j'admire la douceur de son caractère, j'applaudis à son heureux naturel, à sa vocation poétique. Ces Parisiens ne seraient-ils pas dignes d'être Provençaux ou Normands? Ce peuple harmonieux en son langage, malgré ses professeurs et ses académiciens, ne devrait-il pas leur faire comprendre enfin, combien ils sont arriérés et barbares; et leur montrer quelle somme, quels trésors de ridicule, ils amassent, ils empilent sur leur tête, en voulant se maintenir dans cette barbarie, et même s'en glorifier?

— Les crocheteurs du Port-au-Foin sont mes maîtres pour le langage, » disait le grand Malherbe.

— Telle est l'autorité de l'usage dans notre langue, que souvent on est obligé de s'exprimer comme le peuple, sous peine de s'exprimer plus mal que lui. Racine en fournit la preuve dans les plus beaux morceaux de ses tragédies. » MARMONTEL.

C'est dans les forêts, les rochers de Vallombrosa, que le poète Alfieri allait étudier, recueillir le pur, le primitif langage toscan, cette langue du Dante et de Boccace, avec soin conservée par les rustiques habitants de cette autre Arcadie.

Ceux qui désapprouvent l'emploi de la lettre euphonique dans *j'ai-z-aimé*, *j'ai-z-été*, ne se servent-ils pas de cette lettre musicale en disant, avec une irréprochable correction : *Voilà-t-il*, *retourne-s-y*, *va-t-et vient*, *a-t-on fait*, *Malbrou s'en va-t-en guerre*, *à-n-Argos*, *à-n-Avignon*, etc., etc.? Ne poussent-ils pas l'affection qu'ils éprouvent pour cette lettre balsamique, jusqu'à l'employer sans raison, en écrivant *quatre-z-yeux?* Où donc est l'hiatus que l'on a voulu prévenir? Pourquoi cette précaution inutile, dont le seul but est d'éviter une élision toute simple? *Entre quatr'yeux*, serait-il plus dur que *entre quatr'hommes*, *entre quatr'heures?* O musiciens de pacotille! sirènes du Pré-z-aux Clercs!

Si l'on n'avait pas ainsi prononcé le nom de ce pré, croyez-vous que le grand Corneille se fût permis d'écrire dans *le Menteur :*

Dans tout le Pré-aux-Clercs tu verras mêmes choses?

— *At-elle*, en lieu de dire *a-elle*, pour éviter la cacophonie, c'est-à-dire le mauvais son des voyelles. » Observation de Remi Belleau sur ce vers de Ronsard :

De quel monstre, lecteur, at-elle pris sa race?

J'ons été, *je ferons*, *je dirons*, locutions irrégulières dont le peuple use encore, ont la plus noble origine. Ce fut Richard-Cœur-de-Lion qui, le premier, employa le pluriel *nous* dans ses ordonnances, au lieu de *je* en parlant de lui seul en apparence. *Nous déclarons*, *nous ordonnons*, c'est-à-dire : moi, le roi, conjointement avec les principaux de l'empire, déclarons, ordonnons. Les autres monarques imitèrent Richard, et bientôt les princes, les seigneurs châtelains ou non, et jusqu'aux simples nobles, suivirent cet exemple, afin de se donner un air, un ton de souveraineté. Le peuple à son tour régla son langage sur celui des seigneurs, et n'eut aucun souci d'accorder le pronom avec le temps du verbe. Au lieu de dire *nous ferons*, il unit le singulier au pluriel et dit : *je ferons*, *j'avons été*, *j'ons été*, *je sommes venus*, etc.

Ce que l'Académie nomme *patois parisien*, est la vraie, la noble, la mélodieuse langue française, que les bouches les plus séduisantes ont parlée. C'est la langue d'Odette de Champdivers, d'Agnès Sorel, de Valentine de Milan, d'Anne de Boleyn, de la belle Férounière, de Françoise de Foix, de Diane de Poitiers, d'Anne de Pisseleu, duchesse d'Étampes, de Marie Touchet, de la Marguerite des Marguerites, de Marie Stuart, et de ses compagnes; langue aussi vive, limpide et brillante que les yeux incisifs de toutes ces dames de beauté. C'est le chant leste et sympathique des Fodor, des Sontag, des Lind, qu'un tas de gacheux, de pédants, ont aggravé, recrépi, dégradé jusqu'à la changer en lourde psalmodie, en vêpres de capucinière. Cette langue naïve, poétique et svelte comme la plus jolie nymphe de Jean Goujon, cache aujourd'hui ses formes élégantes sous les cottes, les vertugadins, les surcots dont ces barbares l'ont affublée. Arrétée, affaisée, écrasée sous une telle friperie, sous une chape de plomb, voulez-vous qu'elle danse, qu'elle coure et s'ébatte comme autrefois, tandis qu'elle ne peut se trainer qu'avec peine? Succombant sous le faix de sa robe, comme la duchesse de Bourgogne, après la représentation d'*Absalon* et des *Précieuses*, elle n'a qu'un desir, qu'un besoin, celui de se coucher, de reprendre haleine, en cessant de porter son harnais.

— Nos aïeux étaient bien autrement que nous attentifs à l'euphonie! ils avaient l'oreille bien autrement délicate que la nôtre par rapport à la musique du langage! le XIIIe siècle était, à cet égard, incomparablement plus avancé que le XIXe. Cela blesse un peu notre vanité et la doctrine du progrès; j'en suis faché; mais la vérité est ce qu'elle peut. » F. GÉNIN, *Variations de la langue française*, page 481.

C'est pour faire honneur à votre langage, c'est pour le magnifier, que je lui rends le nom de *patois parisien*. Le vocable *opera*, devenu titre de noblesse, n'était-il pas d'abord un terme de mépris? — Puisque le français d'autrefois est une langue si précieuse et si regrettable, pourquoi ne l'op-

posez-vous pas directement au français de notre époque, au lieu de recourir à votre provençal, qui pour nous est du haut allemand, à votre *charabia* qui nous semble de l'italien gaté? » — Je permets à l'outrecuidance parisienne d'accabler de ses dédains le *charabia* qu'elle ne connaît point. N'a-t-elle pas naguère exalté le galimatias harmonique du *Prophète*, qu'elle prétend connaître et comprendre?

J'ai recours au provençal, parce que c'est une langue plus complète et plus variée dans ses intonations que l'ancien français; une langue écrite et vivante, dont on use dans la France même; parce qu'enfin cette langue des troubadours possède quatre voyelles douces, tandis que sa rivale ancienne ou moderne a toujours été réduite à son quart d'*e* pour émousser *toutes* ses terminaisons féminines. Ce quart d'*e*, cet *e* muet, unique son doux, est la plaie qui blesse à mort le français. Chose singulière, bizarre! ce quart d'*e*, cet *e* muet, est le trésor de cette infiniment pauvre langue française. Pour elle, c'est le denier de la veuve, le sou du mendiant, les vingt-cinq centimes du Juif à longue barbe, du Juif errant depuis dix-huit siècles.

J'ai choisi le provençal parce que le Dante blâme les Italiens de ce qu'ils croient et disent que leur langue ne vaut rien en comparaison de la provençale; et pourtant ce poète voulut d'abord écrire sa *Divina commedia* en provençal. Voyez *il Convivio* de ce maître. Le cardinal Bembo, dans ses *Proses*: le Redi, dans ses *Remarques sur son Dithyrambe;* Giovanni di Nostradama, citent vingt-quatre auteurs italiens qui composèrent leurs ouvrages en provençal, langue que les Italiens ne se lassèrent jamais d'imiter et de parler. Fontanini, Mehus, Brunetto Latini, Tiraboschi font de même. Bembo, Salviati, Alunno, Giambullari, Minturno, Varchi, Tassoni, et, plus que les autres, le chanoine Bastero, font un long catalogue de tous les écrivains italiens qui traduisirent en leur langue les ouvrages provençaux. Le titre seul du dictionnaire de ce dernier nous montrera l'immensité des emprunts que l'Italie a faits à la Provence. *La Crusca pro-*

venzale, ovvero, le voci, frasi, forme, e maniere di dire, che la gentillissima e celebre lingua toscana ha prese della provenzale, etc. Di don Antonio Bastero, nobile barcelonese, dottor in filosofia. Rome, 1737, trois volumes in-8.

Le *Recueil de poésies provençales* fait pour le marquis d'Este par son troubadour célèbre, maître Ferrari, de Ferrare, en 1254, est à la bibliothèque de Modène. Il contient 345 feuillets et 1474 pièces dont plusieurs ne se trouvent dans aucune autre collection. C'est un des plus anciens et des plus curieux manuscrits des poésies des troubadours. Il prouve, ainsi que les autres reliques précieuses du même genre, que l'on conserve à Florence, la singulière faveur dont jouissaient alors, au sein même des cours d'Italie, la langue et la poésie provençales.

Nos bibliothèques viennent de s'enrichir d'une épopée provençale, monument historique et poétique du plus haut intérêt, ayant pour titre : *Histoire de la Croisade contre les hérétiques albigeois, écrite en vers provençaux par un poète contemporain, traduite et publiée par M. C. Fauriel*. Paris, imprimerie royale, 1837, in-4.

— Cavalcanti, Bembo, Equicola, Speroni, Dolce, et une infinité d'autres Italiens, ne sont pas de moins bonne foi sur l'origine de leur poésie en général, que Giraldi l'est sur celle de leur poésie romanesque. Ils la reconnaissent beaucoup plus moderne que la poésie provençale, et riche de ses dépouilles. Ils rapportent même à la Provence une partie des richesses de leur langue ; et cette opinion les a si bien prévenus, qu'ils croient aussi lui devoir plusieurs mots, qu'ils ont pris immédiatement du latin : se consolant sur une autre fausse pensée dont ils se flattent, que les Provençaux ont reçu ces mots des Toscans, quoiqu'ils soient venus aux uns et aux autres d'une source commune...

» Jean de Nostredame marque plusieurs poètes provençaux que Pétrarque a imités ; il met dans son recueil plusieurs poètes italiens, qui ont préféré la langue et la poésie provençale à celle de leur pays : sans doute parce qu'ils la

trouvaient plus riche, plus cultivée, et plus susceptible des ornements de l'esprit, que l'italienne, qui était encore informe et stérile, et n'avait pas pris le pli de la poésie. » HUET, *Lettre à Segrais sur l'Origine des romans*, in-12, Paris, 1678, pages 130 et 143.

— En 1766, pendant mon séjour à Genève, me disait Grétry, je priais Voltaire de m'écrire un livret d'opéra. — Je n'aime point les *eu* (1).... telle fut la réponse que l'auteur de *Zaïre* et de *Samson* fit à mes sollicitations réitérées. — Je vous l'ai dit : Je n'aime point les *eu*. Cet *e* muet qui s'éteint dans la simple diction, sonnera-t-il mieux en musique ? »

Non sans doute, mon aimable et bien peu musicien Voltaire ; mais cet *e* muet, cet *eu*, qui te désole, et tu n'es pas le seul ; cet *eu*, l'objet de tes mépris, est la richesse du parolier.

Si l'*eu* n'existait pas, il faudrait l'inventer

pour la musique vocale française. Cet *eu*, figurant un contre un avec les rimes dures dans la poésie ordinaire, doit acquérir l'énorme proportion de trois contre un, dans les vers destinés au chant. La mélodie n'amène sa chute concluante et ferme, qu'après trois demi-repos féminins. Mille vers de comédie ou d'épître se contenteront de cinq cents *eu*; mille vers d'opéra vont dévorer au moins trois mille *eu*. Trois mille ! quelle consommation !

En voulez-vous la preuve ? Ecoutez un chœur de *la Muette de Portici*, dans lequel le musicien s'est vu contraint de suppléer à deux rimes féminines qui lui manquaient, sur les trois que sa mélodie exigeait naturellement.

Saint bienheureux, *eux*, *eux*,
Dont la divine image
De nos enfants, *ants*, *ants*,
Protège les berceaux.

---

(1) — Je vous renvoie à M. d'Alembert pour les *eu* ; il les contrefaisait autrefois le plus plaisamment du monde. »
VOLTAIRE, *Lettre* 236, *à l'abbé d'Olivet*, 18 janvier 1767.

Ces *eux-eux*, ces *ants-ants*, qui font dresser les cheveux à la tête des Provençaux et des Italiens, n'offensent pas du tout une oreille parisienne, tant elle est insensible, ou du moins accoutumée dès longtemps à toutes les cacophonies des poëtes et des paroliers français.

Allons, ferme, poussez, mes bons amis de cour!

Critiquez, dirigez vos sarcasmes sur les traductions du *Barbier de Séville* et de *Robin des Bois*, déchirez ces œuvres de musicien parolier, heureusement accomplies malgré tant d'obstacles que nul de vous n'a pu surmonter. Disciples ingrats, en reniant votre maître en l'art des vers cadencés, il faudrait montrer ce que vous aviez fait avant qu'il vous eût donné le précepte et l'exemple. S'il est un imbécile, pourquoi cherchez-vous à l'imiter? S'il est d'une faiblesse extrême, valeureux coursiers, pourquoi vous réunir quatre, cinq, six, pour laisser dans le bourbier un carrosse, une diligence, que son âne tout seul faisait galoper admirablement? Que la manœuvre soit commandée à l'Opéra par quatre machinistes en chef, et vous verrez des peupliers surgir au milieu d'un cachot, et la mer s'agiter au-dessus des étoiles. Voilà précisément le désordre que l'on a remarqué dans *Robert Bruce*, pastiche où quatre arrangeurs, qui ne pouvaient s'entendre et se comprendre, ont eu l'adresse de déplaire au public, en lui présentant des éléments précieux, il est vrai, mais jetés au hasard; entassés comme on ferait des marbres, des tableaux, des siéges, des bijoux, des lustres, des tapis, dans un garde-meuble, que dis-je? dans un chariot de déménagement. Par un tour de force du même genre, de nouveaux arrangeurs n'avaient-ils pas déjà fait tomber tout à plat, sur le même théâtre, ce *Robin des Bois* que le public de Paris applaudissait encore avec fureur à sa 387e représentation, donnée à l'Opéra-Comique après 327 victoires remportées à l'Odéon? Convenez qu'il faut être bien habile pour opérer un tel miracle.

Il est des œuvres sublimes, telles que la *Léonore* de Beethoven, qu'il serait impossible de traduire pour la scène française, sans en abréger la musique. Les sacrifices indispensables nous laisseront encore assez de belles choses dont on serait privé, si par un zèle, un respect irréfléchi, le traducteur s'obstinait à vouloir donner en entier un ouvrage dont le premier acte seul aurait mis à bout la patience du public français. Un parolier non musicien oserait-il entreprendre ce travail? Se ferait-il aider par un compositeur qu'il ne pourrait initier à toutes ses idées?

Certains journalistes ne manqueront pas de réclamer contre les suppressions, les changements faits à des opéras de cette importance, disant qu'on doit les traduire en entier, et les donner tels qu'ils sont représentés en Allemagne, qu'un Vandale, un sacrilége peut seul porter une main téméraire sur l'arche sainte. A ces clameurs, qu'un zèle religieux semble inspirer, à cette ritournelle mille fois répétée, vous croirez bonnement que ces journalistes officieux, sincères et justement irrités, sont animés des intentions les plus louables, les plus pures, et ne desirent autre chose que le bien de l'art, le triomphe de Weber, de Beethoven et du parolier qui les a traduits; point du tout. Ils savent parfaitement que si ce dernier est assez naïf, assez imprudent pour accepter et suivre de semblables conseils, il ne manquera pas de se casser les reins dans une chute inévitable; et voilà ce qu'on lui souhaite.

Ils savent tout aussi bien que, sans de notables changements, le succès de *Léonore*, d'*Obéron* est impossible sur un théâtre français; et voilà pourquoi ces orateurs prodiguent les trésors de leur éloquence, de leur dialectique, pour engager chrétiennement, en amis, le traducteur à donner ces ouvrages tels que leurs illustres auteurs les ont faits. Masque, je te connais, se dit le renard, cette ruse appartient au vieux jeu.

Le dériseur qu'il est se bouche les oreilles
Et les laisse crier.

Un arrangeur d'opéras n'a pas besoin de compliments, d'éloges imprimés, de réclames pindarisées; qu'en ferait-il? Les applaudissements de la foule reconnaissante lui suffisent. Comme le perruquier Poudret, il sait à propos se dévouer et *faire la queue à l'idée des personnes*. Il vise à conquérir la faveur du public, et s'il est assez heureux pour unir les attaques furibondes et constantes des journalistes à ce précieux avantage, rien ne manque alors à sa fortune, il est au comble de ses vœux.

Obligé d'assister à toutes les premières représentations de nos théâtres lyriques, je n'allais jamais aux répétitions générales. Je ne vois pas la nécessité de boire la médecine en deux verres : telle était ma réponse aux invitations de ce genre. Cependant un auteur m'avait convié d'une manière si pressante qu'il me fut impossible de refuser. Un petit nombre de ses amis les plus intimes siégeaient au balcon avec lui pendant que l'on répétait son opéra. Candide et naïf comme le bonhomme Job, j'applaudissais tout ce qui me paraissait bien; mes compagnons allaient moins vivement en besogne. Tout à coup, ils partent sur la dernière cadence d'un air; mon plus proche voisin surtout bat des mains, crie bravo, manifeste un enthousiasme à nul autre pareil. Surpris d'une telle incartade, je lui dis tout bas : — Mais c'est pitoyable, vous applaudissez une sottise, une pauvreté, c'est le morceau le plus faible de l'ouvrage! — Eh! c'est justement à cause de cela; si nous ne l'applaudissions pas vivement, IL L'OTERAIT! »

Ces amis sincères ne ressemblent-ils pas aux journalistes dont je vous ai parlé?

S'il s'agit d'un pastiche, il faut nécessairement que le parolier soit musicien, compositeur érudit, connaissant à fond le style et les procédés particuliers de chacun des auteurs dont il va déchirer les œuvres. Restaurateur de tableaux, il ne doit point habiller une figure de Poussin avec les costumes inventés par Boucher. Si vous amenez sur un drame nouveau des fragments empruntés à dix opéras

connus, et si vous respectez l'intégrité de ces morceaux en les rangeant en bataille, vous ferez un damier et non pas une mosaïque. D'ailleurs il est des scènes de la pièce nouvelle qui n'auront aucun rapport avec les situations déjà traitées par les musiciens que vous allez dépouiller. Les airs, les duos se présenteront assez galamment ; les trios seront plus difficiles à trouver, le quatuor, le quintette vont compliquer l'affaire ; mais le finale devient impossible, il faudra que le parolier se décide à le composer en grande partie, si ce n'est en entier. C'est ce que j'ai fait pour *les Folies amoureuses*, *la Fausse Agnès*, *Pourceaugnac*, et surtout pour *la Forêt de Sénart*.

Dans ce dernier opéra, le chœur de chasseurs d'introduction, le duo chanté par Henri IV et le meunier sont en entier de ma façon, ainsi que la prière intercalée dans le fameux chœur d'*Euriante*, et la conclusion ajoutée au second couplet de ce merveilleux chef-d'œuvre. Voilà donc la musique d'un misérable parolier, d'un autre Ragotin, d'un croque-note rimeur à la toise, la musique d'un pauvre diable houspillé chaque jour, et fort heureusement ! par les journalistes réunis en chœur, la musique de Castil-Blaze enfin, puisqu'il faut aussi nommer cette peste d'un autre genre, sa musique, bon Dieu ! sa musique ! fourrée, mêlée, enchevêtrée insolemment dans une partition dont les deux tiers appartenaient à Mozart, à Beethoven, à Weber, à Rossini, à Meyerbeer. C'est inimaginable, j'en conviens ; mais ce qui l'est bien plus encore, c'est que nul au monde ne se douta de la malice. Je gardai si bien le secret, que mon chœur *Au signal soyons prêts*, passa de plein vol de l'Odéon au Conservatoire ; il y fut salué par des applaudissements trop flatteurs, et redit à la demande générale. Je l'avais donné timidement à Mosca, les malins de l'orchestre de l'Odéon voulurent absolument l'attribuer à Weber, et c'est sous ce nom glorieux qu'il fit son entrée au Conservatoire. Les Parisiens avalèrent dévotement la pilule, je n'avais d'eux aucun souci ; mais je ne perdais pas de vue les Allemands qui siégeaient au balcon. Meyerbeer, Pixis et Ferdinand Hiller devaient protester hautement

contre une erreur dont je n'étais point coupable : ils ne manquèrent pas de le faire.

Après la dernière cadence de ce chœur sycophante, fallacieux, ils s'élancent dans le corridor où je les suis, et marchent droit à la loge de Cherubini, en font ouvrir la porte et ne peuvent entrer : la loge était pleine. — Le chœur est agréable et bien fait, dirent-ils à ce maître, et nous ne voulons point en contester le mérite, nous l'avons applaudi ; mais comme nous savons parfaitement tout ce que Weber a composé, nous affirmons et jurons s'il le faut que ce chœur n'est point de Weber. — Eh bien ! tant pis, il est digne de lui, et je voudrais qu'il l'eût fait. » Telle fut la réponse de Cherubini. Elle me suffit. Je m'éloignai furtivement comme un voleur qui vient d'enlever une montre. Si je suis soupçonné, découvert, me disais-je, on va me jeter par les fenêtres. Je me rassurai pourtant ; on me croyait trop bête, trop complètement stupide, pour avoir écrit un chœur digne des applaudissements de l'auguste assemblée.

Dans une autre loge, on disait à Rossini : — Ce chœur est donc de Mosca ? — Pas possible ; s'il l'avait fait, le bonhomme se serait cruellement trompé. » J'étais forcé de me cacher, de me tapir sous les noms les plus vulgaires afin de ne pas m'exposer à trahir l'incognito. Mis au ban de l'empire, hors la loi, j'eusse été frappé de mort à l'instant où l'on m'aurait reconnu. Je venais de recevoir, sur les épaules de Weber et de Beethoven, la plus belle volée de bois vert qu'un musicastre ait jamais été contraint d'accepter. Le 16 janvier 1826, à midi trois quarts, l'orchestre admirable de l'Odéon, commandé par ses deux chefs Crémont et Bloc, avait dédaigné, hué, méprisé, déchiré, conspué, couvert d'opprobre et d'ignominie, assassiné de sarcasmes et de quolibets, l'ouverture de *la Forêt de Sénart*, dite une seconde fois, par la seule raison qu'il me faisait l'honneur insigne, prodigieux, immensurable de m'en croire l'auteur. Hélas ! et quatre fois hélas ! cette ouverture se composait de la marche triomphale d'*Euriante*, la plus belle que je connaisse, et de la villanelle ravissante

que Beethoven a placée en tête de la *Symphonie pastorale !* J'annonçais ainsi musicalement Henri IV et le meunier. Indignée d'un tel traitement, cette ouverture ne voulut pas rester plus longtemps entre les mains des barbares : elle disparut.

Voilà ! voilà les dieux ! et nous les adorons !

LA HARPE, *Philoctète.*

Qu'un rapin s'escrime à peindre quatre toiles, afin de les exposer au Louvre parmi les tableaux de Poussin, de Rubens, de Titien, de Murillo, si l'œil des connaisseurs ne signale pas à l'instant la fraude et l'impudence du barbouilleur, c'est que ce même barbouilleur n'est pas sans mérite. Ce que je viens de vous dire, tous les journalistes écrivant sur la musique le savent; et pas un ne l'a dit, bien mieux ! pas un ne le dira. Je me vois donc forcé de vous en faire la confidence.

L'admirable chœur de chasseurs d'*Euriante* a fait le tour du monde, avec l'addition d'une prière et d'une ritournelle finale, dont je l'affublai dans la seule intention de dérober à l'oreille du public le bruit que les bottes d'Henri IV faisaient sur le parquet, lorsque ce roi cherchait une issue dans la forêt. Les Allemands eux-mêmes ont adopté les changements qu'un sacrilège a fait subir à ce chef-d'œuvre de Weber, et la monture qu'un musicastre a jointe au diamant. L'empereur de toutes les Russies m'a fait demander par son ambassadeur en France, ou du moins par M. le comte de Tolstoy, ce même chœur dégradé par le contact profane de ma musique. Le chœur de Weber ne marche plus sans le cortège que j'eus la témérité de lui donner; il sonne partout comme vous l'entendez à notre Conservatoire, et la tradition l'a fait adopter sur tous les théâtres du Nord.

Le 4 septembre 1851, dans la cour de l'Opéra, M. Girard, digne chef d'orchestre de ce théâtre et du Conservatoire, me disait : — Nous préparons notre répertoire pour les concerts de 1852, avez-vous quelque perle à nous donner ? — J'ai bien mieux qu'une perle, je puis vous livrer une escarboucle, un

volcan d'harmonie, un ouragan, où brillent les roses d'une mélodie suave et pathétique, un chœur à couplets, mêlé de solos de soprane et de basse, un chœur sublime de Weber, que vous n'exécuteriez cependant pas sans danger : votre salle ne résisterait pas à l'explosion de la bombe.—Mais est-ce bien du Weber sans mélange ? — Tout pur, sans une seule note de ma façon : deux morceaux de l'illustre maître ajustés, combinés pour former un tout d'un effet merveilleux.—N'en parlons plus ; ils devineraient que cela vient de vous, et le repousseraient avec indignation. Ils ne sont que trop marris, désolés, repentants de vous avoir applaudi sans vous connaître. — Mais il serait bien facile de préparer un auditoire rebelle, au moyen d'une petite annonce, qui dirait au bas du programme : — Une huître, un butor, un marcassin domestique, s'est permis de réunir deux opuscules de Weber, pour en composer un tout qu'il croit superbe. Nous avons pensé qu'il serait utile de livrer à vos sifflets judicieux un pareil amalgame, afin de punir l'audacieux dérangeur, afin de lui faire expier les applaudissements que vous avez donnés à son chœur *Au signal soyons prêts*, que vous prodiguez encore au chœur d'*Euriante*, deshonoré par une prière de sa fabrique, au trio-finale de la même partition qu'il a démoli, recousu, bourré de sa musique, et défiguré de telle sorte par ses cris de *vengeance !* que vous le saluez, deux fois chaque année, par des bravos sans fin ; tandis que le même finale, mis en scène à l'Opéra, sans le moindre changement, tel qu'il était sorti de la plume de Weber, est tombé tout à plat, au grand ébahissement d'Habeneck, des chanteurs et des symphonistes. Ces musiciens s'attendaient aux mêmes transports d'enthousiasme qu'ils avaient obtenus au Conservatoire, et qu'ils obtiennent encore à leurs concerts, quand ils exécutent *Affranchissons notre patrie*, ainsi désorganisé pour figurer dans *les Sybarites de Florence.*

En 1842, l'orchestre du Conservatoire exécute, dans une de ses répétitions, l'ouverture et l'entr'actes de *Belzébuth*, opéra en quatre actes, que je venais de faire représenter sur

le théâtre de Montpellier. L'ouverture fut dite à merveille et discrètement applaudie; mais l'entr'actes obtint un succès d'enthousiasme, de fanatisme, tous les symphonistes quittèrent leurs places, descendirent de l'amphithéâtre pour venir me complimenter. — Quelle mouche les pique? me disais-je, en voyant ces transports. — C'est charmant, délicieux, s'écriaient-ils; c'est de la science ornée de tous les agréments de la mélodie, un canon plein d'intérêt, des variations d'un effet incisif et puissant, qu'un solo de tambour à baguettes vient couronner et ragaillardir à la fin; quel morceau pittoresque au suprême degré! quel épisode pour nos concerts! quelle bonne fortune! Il faut sur-le-champ redire cet entr'actes, *e con gusto*. — Où l'avez-vous pris? »

M. Battu me serrait la main lorsque cette question me fut adressée par nos voisins, et je fus assez imprudent pour murmurer à son oreille un aveu formidable. M. Battu garda mon secret; mais on devina la confidence que je venais de lui faire. Changement total et subit de scène et de décoration: le calme, le silence le plus complet succède à la tempête des applaudissements; son violon sous le bras, le chef s'achemine lentement vers le corridor, tous ses braves le suivent, musique finie; et depuis lors on ne m'a pas dit un mot du bienheureux entr'actes.

Sachant que je puisais, pillais aux meilleures sources en fabriquant des pastiches disposés pour la scène, on avait trouvé ce canonique badinage tellement au-dessus de ma bétise présumée, qu'on l'avait attribué d'une voix unanime à quelque illustre maître; et voilà pourquoi cette bagatelle avait été si bruyamment fêtée. *Où l'avez-vous pris?* est sublime, ravissant, impayable; c'est une perle, un diamant; aussi l'ai-je curieusement placé dans mon écrin.

La haine atroce, constante, ingénieuse que les Français professent à l'égard de leurs compatriotes m'a pourvu de la position la plus bizarre qu'on puisse imaginer. Elle me plaît à cause de son originalité précieuse. Le trésor de malédictions que cette haine amasse dès longtemps sur ma tête

innocente, a fait mon plaisir, mon bonheur, ma fortune; et je lui dois un renom, une espèce de célébrité que l'on m'a faite et qu'on ne veut pas me permettre de justifier. *Chivau móudit lou peou yè lus :* si le poil d'un cheval maudit est reluisant, je puis exposer ma croupe aux rayons du soleil, et me servir de ce miroir scintillant et magique pour faire la chasse aux alouettes. Songe-creux ou dériseur, enveloppé dans le burnous d'une modestie à nulle autre seconde, j'ai fini par me dire : — Serait-il vrai que j'eusse du mérite? trop de gens s'évertuent trop souvent à proclamer que je ne suis qu'une bête. Si le magnétisme n'était pas réellement une merveille, les médecins l'attaqueraient-ils avec une violence que le dépit a mille fois rendue imprudente?

Si l'amour ne causait que des peines,
Les oiseaux amoureux ne chanteraient pas tant.

QUINAULT, *Armide.*

— On vous chante, M. de Lulli, partout on vous chante.
— Oui, M. le marquis, on me chante.... pouilles. »

Vous allez me dire : — A quoi bon nous parler de vous?

— Ce n'est pas de moi que je prétends vous entretenir, mais d'un musicien français que le sort le plus rigoureux a voulu faire naître en France; d'un infortuné que toutes les tempêtes de l'envie ont battu, fracassé, réduit.... à la prose! Permettez-moi de vous conter en deux mots l'histoire lamentable de ce même Français, et vous admirerez avec moi tout ce que l'on invente, imagine en France, pays que l'on dit civilisé, pour empêcher les Français d'être musiciens.

J'avais fait d'excellentes études au Conservatoire avec Perne et Catel. Voyant que la foule assiégeait les portes de nos deux théâtres lyriques, deux théâtres pour trente-huit millions d'habitants! je ne voulus pas même tenter de pénétrer ce sanctuaire impénétrable. D'ailleurs, les paroliers refusaient de me confier ce qu'ils appelaient alors *un poëme d'opéra.* Voyant qu'il m'était défendu pour jamais de musiquer la moindre pastorale, et qu'on me barrait le grand

chemin, je me jetai dans les sentiers de traverse, et traduisis des opéras étrangers. J'eus même l'audace de.critiquer ceux qui se croyaient mes supérieurs, de les critiquer honnêtement, il est vrai, mais avec une sagacité désolante et cruelle: je frappai juste et dis la vérité. J'eus le malheur de fonder la critique musicale en France, et de m'asseoir d'entrée de jeu sur la chaire la plus élevée, au *Journal des Débats*, XXX. Ce début fut-il heureux ? je vous le demande.

Je venais de publier deux volumes intitulés *de l'Opéra en France*, ouvrage qui me fit nommer, à livre ouvert, à mon insu, directeur du Conservatoire de Musique, poste infiniment honorable, que mon respect pour les bonnes mœurs ne me permit pas d'accepter. En effet, le pape des musiciens français pouvait-il excommunier ses fidèles ? Était-il permis au généralissime de tirer sur ses soldats ? pouvait-il décemment traduire les opéras de Mozart, de Cimarosa, de Rossini, de Weber, et prouver ainsi que le cheval de ses administrés n'était qu'un âne ? Ce même chef spirituel ne devait-il pas s'interdire toute critique en feuilletons à l'égard de ses disciples lancés au théâtre et de leurs rivaux ? Traducteur et journaliste, ces deux industries me promettaient un million, et le Conservatoire ne m'offrait qu'un zéro pour l'excédant présumé des recettes de chaque année. Je connaissais la valeur des notes, et me tins en mesure contre un honneur trop dangereux.

Mes camarades conservatoriens me dirent alors : — Est-ce pour faire de la prose et des versicules de traductions, que l'on étudie l'harmonie et la fugue avec Perne et Catel ? »

L'Odéon fut ouvert et l'on m'y détesta ; c'était bien naturel : je faisais la fortune de ce théâtre. En morceaux intercalés dans dix-huit drames lyriques, j'y composai la valeur de neuf actes d'opéra ; mais j'étais obligé de donner à tous ces airs, duos, trios, chœurs ou finales des noms de musiciens étrangers peu connus ou défunts. Si l'on avait pu se douter que j'en étais l'auteur, les symphonistes indignés auraient déserté l'orchestre, et le directeur Bernard eût sur-le-champ

fermé son théâtre. C'est affligeant, c'est incroyable, prodigieux, et pourtant c'est la vérité la plus pure et la plus solennelle. J'allais produire un opéra tout entier, quatre actes de ma façon, sous les noms de *Tottola*, de *Generali*, lorsque l'Odéon fut fermé par ordre supérieur. Un rescrit ministériel, contre moi dirigé, renferma des considérants ajustés avec une perfidie ingénieuse et prévoyante au point que je me vis lié, garrotté, condamné sans appel au silence le plus absolu. Les lions d'Afrique sont enchaînés ; on laisse les moutons en pleine liberté ; serait-il possible que je ne fusse pas un mouton ? me disais-je. Avec de semblables moyens, on ferait bondir l'orgueil et bouillonner l'amour-propre dans le cœur glacé d'un trappiste.

J'avais besoin d'un masque pour oser me produire sur la scène de l'Opéra-Comique, Boieldieu fut assez bon pour me l'offrir. — Écrivons, me dit-il, une partition d'opéra ; nous faisons un acte chacun, nous nous partageons le troisième, l'ouvrage est mis au net par mon copiste, je préside seul aux répétitions ; si l'entreprise réussit, je vous nomme et désigne votre lot dans la communauté. » C'était charmant, parfait. Je m'empressai de fabriquer, avec l'ingénieux Scribe, un livret en trois actes. — Décidément *la Marquise de Brinvilliers* est le chef-d'œuvre du genre ; Scribe me l'a dit, et certes il s'y connaît. » Voilà ce que me répéta l'aimable Boieldieu. Cet éloge pompeux eut pour moi le plus facheux résultat ; Boieldieu voulut alors composer toute la partition. Je repris notre livret et sortis avec M. Scribe, après avoir fort bien manœuvré sur le déjeuner de mon ambitieux collaborateur en musique. M. Scribe marchait devant, il descendit avec rapidité. Je le croyais bien loin quand je le vis au bas de l'escalier, campé, le pied droit en avant, les bras croisés, drapé dans son manteau comme un orateur prêt à lancer un argument vigoureux et décisif. Il me dit :

— D'après ce que je viens d'entendre, il m'est prouvé que vous aviez raison. J'ai mal fait de vanter notre pièce à Boieldieu. L'espoir d'un succès d'argent a troublé sa tête, le desir

d'avoir au moins la moitié du gateau lui a fait oublier des conventions dont il m'avait déjà parlé, ce qui vient d'être dit me le prouve ; mais il me prouve aussi que Boieldieu vous croit capable, très capable de faire la moitié d'une partition. Si vous pouvez en faire la moitié, pourquoi ne l'écririez-vous pas toute entière? Dans huit jours vous en aurez le premier acte revu, terminé. L'Opéra-Comique a besoin d'un succès, hatons-nous d'arriver à son aide. Alerte! à l'ouvrage!»

J'attendis huit mois, dix-huit mois, et M. Scribe m'apprit enfin qu'il avait disposé de notre livret en faveur d'un autre musicien. Je m'opposai vivement à cette substitution que la coalition d'ouvriers avait imposée à M. Scribe, et consentis plus tard, le directeur Lubbert étant aux abois, à ce qu'on fit musiquer à la hâte cette *Marquise de Brinvilliers* par une douzaine de compositeurs ; tout en refusant de fournir un ou deux morceaux à ce pastiche solennel.

C'était la seconde édition de *Robin des Bois*. M. Scribe travaillait à cet ouvrage avec M. Sauvage et moi ; lorsque la direction de l'Opéra-Comique lui notifia que s'il s'avisait de collaborer avec un proscrit tel que moi, *le Maçon* et *Léocadie* perdraient leur rang et leur droit à la représentation, qu'ils languiraient dans les cartons indéfiniment, tandis que *Léocadie* et *le Maçon* paraitraient en scène en trois mois, sur-le-champ, si M. Scribe consentait à m'abandonner. Tout cela fut exécuté religieusement.

La France, qui me reconnaissait digne de gouverner le Conservatoire de Paris, en avril 1822, déployait, en 1828, une astuce ignoble et mystérieuse pour m'empêcher de produire en scène un seul opéra de ma composition. Cependant elle accordait aux musicastres les plus infimes de sa banlieue le droit d'empoisonner ses théâtres.

La France m'avait dit, par la voix de son ministre de Lauriston : — Vous avez régi parfaitement une de mes sous-préfectures, je rencontre en vous un avocat, un littérateur, un musicien, un administrateur étranger à tout esprit de coterie ; *vous êtes mon homme*, où pourrais-je en trouver un qui

réunit toutes ces qualités précieuses pour un directeur du Conservatoire? » Hélas! cet homme se crut obligé de refuser l'honneur et les dix mille francs d'une place éminente. Pauvre, il ne put se décider à les échanger contre l'espérance; et certes il fit bien, l'événement l'a prouvé.

Dans un concile que notre république n° 3 improvise en juin 1849, elle se hâte de confirmer la sentence royale de 1822, en me nommant directeur des Beaux-Arts. Me voilà donc l'élu des gouvernements les plus antipathiques, et toujours sans la moindre sollicitation de ma part; le monarque de 1822, le peuple souverain de 1849, agissant *motu proprio*, comme un pape infaillible aurait pu se le permettre. Cette unité de pensée et de suffrages, à des époques si diversement colorées, serait-elle un préjugé doublement flatteur pour le candidat? Objet des railleries d'une infinité de musiciens sans musique, ce candidat posséderait-il un charme, un talisman, une vertu mystérieuse, absconse, qui lui fît conquérir sans effort aucun, sans intrigue, les postes les plus éminents, que tant d'autres desirent et poursuivent en vain? Mettre d'accord le royaume et la république, les trois fleurs de lis et les trois couleurs, le marquis de Lauriston et le tribun Ledru-Rollin, amener leurs dissidentes voix sur une même note, les faire chanter à l'unisson, se disant l'un à l'autre: — Je veux ce que tu veux, et le veux franchement, » ne vous semble-t-il pas un chef-d'œuvre d'harmoniste consommé? Aurais-je ainsi résolu victorieusement le problème que propose Molière, en mariant le Grand-Turc avec la République de Venise?

La France m'avait commandé solennellement (1) la traduction de six opéras étrangers pour ravitailler le répertoire délabré de son Académie royale de Musique. Une ligue ennemie empêcha la mise en scène de ce formidable auxi-

(1) Voyez dans les registres de l'Opéra, *Division du personnel des Artistes*, la lettre du 24 février 1821, portant le n° 185, et les autres pièces relatives à cette affaire.

liaire; l'alarme était au camp, Dolopes et Myrmidons frémissaient de terreur, on baissa le pont-levis et la herse, mon travail fut prohibé, mais on le paya très bien et longtemps. Oh! la haine et la peur ne marchandent jamais. L'avocat musicien savait aussi jeter ses notes sur du papier timbré.

La France, qui me commandait et payait une demi-douzaine d'opéras traduits, en 1821, me défendit sept ans après d'en mettre au jour un seul.

C'est en le présentant sous un titre italien *l'Irato*, que Méhul fit adopter son opéra de *l'Emporté*. C'était, disait-on, un ouvrage traduit, et cette annonce lui valut d'abord la faveur du public et l'indulgence des auteurs. Je ne dirai rien de la bonhommie parisienne, assez confiante pour accepter *l'Irato* comme une production de l'Italie; mais que les temps sont changés! Essayez maintenant d'employer la même ruse; offrez une œuvre originale sous le nom d'*opéra traduit*, et vous verrez le résultat négatif de cette sauvegarde. Oh! le bon billet qu'a La Châtre! C'est pourtant à votre serviteur que la France doit ce changement total d'opinion et de tactique.

Les traducteurs d'opéras, les *arrangeurs* dignes de ce nom, ces chasseurs au poil comme à la plume, lorsqu'il s'en présentera, me devront aussi de recevoir une double récompense pour leur double travail. Ils pourront invoquer l'arrêté du ministre, signé le 23 janvier 1821, portant:

1° M. Castil-Blaze jouira des émoluments réunis d'auteur et de compositeur, d'après le taux et dans les proportions résultantes des réglements de l'Académie royale de Musique.

2° En livrant la traduction française et la partition de l'opéra de *Tancrède*, il recevra une somme de trois mille francs, laquelle somme lui sera retenue sur ses honoraires d'auteur.

3° S'il arrivait que par défaut du nombre des représentations nécessaires, l'administration ne pût se rembourser de ses avances envers M. Castil-Blaze, la perte retomberait uniquement sur l'Académie royale de Musique.

Multipliez par six, et vous aurez le total des opéras et des sommes stipulées. Le ministre comprenait toute l'importance de cette affaire, raisonnait en homme sage en m'accordant le double droit d'auteur. En effet, un arrangeur capable de gouverner, pétrir, ajuster les mots et la musique ne pouvait décemment être rémunéré comme un simple parolier.

Que d'éloges n'a-t-on pas donnés à J.-J. Rousseau, tant que l'on a pu croire qu'il avait fait la musique du *Devin du Village ?* Auteur du livret et de la partition, parolier et musicien tout à la fois ! C'était admirable, prodigieux ! Le même concert de louanges s'est renouvelé pour H.-M. Berton, réel auteur des paroles et de la musique de *Ponce de Léon.*

— L'œuvre lyrique se fait à deux : le poète fournit les mots, le musicien les sons ; personne n'est chargé de fournir les idées. Quoiqu'on dise dans *Richard-Cœur-de-Lion :*

> Quand les bœufs vont deux à deux,
> Le labourage en vaut mieux.

il n'est pas bien sûr que le labourage en vaille mieux quand le poète et le musicien vont deux à deux. Il vaudrait infiniment mieux qu'il n'y eût qu'un bœuf, à la fois poète et musicien. » GEOFFROY, *Journal de l'Empire*, 24 décembre 1811.

Voilà donc cette réunion tant desirée, applaudie et préconisée ; cette réunion du musicien et du parolier en un seul bœuf, que le public et les journaux saluaient des transports de leur enthousiasme, appelaient de tous leurs vœux ; la voilà donc cette merveille qui devient une action damnable, un méfait, un crime, du moment où l'on sait que je suis ce bœuf ! Mon œuvre est d'avance condamnée parce que l'on est persuadé, convaincu, j'oserai le dire, qu'elle est excellente ; parce que dans une lutte inégale, où je ne pourrais déployer que deux cornes, on serait obligé de m'en opposer au moins quatre. Ah ! s'il était permis d'espérer qu'une défaite solennelle vînt punir, écraser le bœuf outrecuidant ! avec quelle prévenance affectueuse, quels soins touchants, les dévots s'empresseraient de lui dorer les cornes, de l'orner des ban-

delettes sacrées, de le couvrir de la pourpre royale ! Ils mettraient leurs gants blancs pour aller quérir ce nouvel Apis en son étable, et lui présenteraient la main pour le conduire galamment..... à l'abattoir.

En vérité, lorsque je vois la France abjurer en ma faveur les principes qu'elle avait dès longtemps consacrés ; quand je la vois refuser l'aumône d'un théâtre au musicien qu'elle avait nommé directeur de son école suprême de musique, et, qui plus est, directeur des Beaux-Arts ! quand je la vois dénier la qualité de compositeur à celui dont elle fait exécuter journellement la musique par l'élite de ses conservatoriens, quand je la vois, dans un temps de famine, contrainte de se repaître de rogatons exotiques, de macher des semelles de bottes après en avoir dévoré, savouré les tiges ; misérable et déguenillée, quand je la vois repousser, dédaigner, sans vouloir même en connaître une note, l'opéra le plus complet que l'on ait écrit depuis *Guillaume Tell*, par la raison qu'un Français est le seul auteur de cet ouvrage proscrit, et qu'elle a déjà fait à cet auteur, malgré cet auteur, une réputation immense, dont il a peu de souci, mais qu'il voudrait justifier enfin ; quand je vois cet ignoble tas de contradictions que l'aveuglement de la haine a seul pu rassembler sans en apercevoir la monstruosité ; je vais me camper devant un miroir, afin d'examiner, de vérifier, si, comme Roxelane, je serais muni d'un de ces nez retroussés qui bouleversent et changent la face des empires.

Vous croyez peut-être que je vais exécuter une déploration avec tierce mineure et six bémols à la clef, un *doloroso lamentabile* dans le style de Jérémie, après avoir conté mes précieuses infortunes ; point du tout ; ce genre de gaieté ne m'a jamais convenu. Je fais ici l'inventaire de mes trésors, du somptueux mobilier, brillant d'originalité, de bizarrerie, d'excentricité, dont la France a bien voulu me doter, me favoriser. Elle m'a servi selon mes goûts, l'habit convient on ne peut mieux à ma taille, et la gamme s'ajuste admirablement à ma voix. Que faut-il de plus à l'artiste? Lorsqu'il a

touché le point culminant où l'on m'a fait descendre, aurait-il le droit de se plaindre ?

— Nous avons en horreur les traductions, me dit un jour Berton, montrez-nous ce que vous savez faire, composez un opéra, nous l'accepterons de grand cœur. Je le composai ce bienheureux opéra, dont j'écrivis d'abord les paroles ; on les reçut par acclamation ; mais on me refusa la permission de les musiquer. — Ce n'est pas l'usage, me dit-on ; le succès d'un ouvrage de ce genre serait scandaleux, il blesserait l'orgueil de nos paroliers et de nos musiciens, qui sont accoutumés à ne faire que la moitié d'un opéra.

Robert, Severini, Rossini, me demandent une *opera buffa*, paroles et musique ; j'écris *la Tarantola* pour Lablache, Rubini, Tamburini et Mme Taccani. La pièce était sue, on avait fait les décors et les costumes, lorsqu'on s'aperçoit que cet acte renferme un trio dans lequel je faisais rouler ensemble les voix des trois chanteurs que l'on n'a jamais réunies dans aucun trio, que ces roulades à plein tuyau, formant une suite d'accords plaqués rapidement, produisent un effet merveilleux et d'une triomphante nouveauté, que d'unanimes applaudissements ne peuvent manquer d'accueillir cette explosion vocale à nulle autre seconde ; et des accrocs de tous les genres sont mis à la pièce, que l'incendie du théâtre vient arrêter enfin d'une manière définitive.

Changeant alors de note, mes camarades conservatoriens me chantèrent sur une autre gamme : — Quand on est journaliste, homme de prose et de vers, doit-on s'aviser d'écrire une partition d'opéra ? — Vous voyez que l'amitié n'est jamais en défaut.

Un petit acte que je laissai fort imprudemment essayer, dans une soirée de bénéfice, par des chanteurs de province assemblés à la hâte, et qui ne savaient point leurs rôles, fut condamné par un public et des journalistes qui n'avaient pas voulu l'entendre. Seule, Mme Casimir se comporta bien, et cette prouesse lui valut son dernier engagement à l'Opéra-Comique.

Parce que depuis trop longtemps nos théâtres lyriques

n'ont mis au jour aucun opéra digne des applaudissements du public, on affirme inconsidérément qu'il n'y a plus de musiciens en France; dites plutôt qu'on ne veut pas qu'il y en ait. Si la conscription n'avait levé des soldats que sur le canton de Poissy, notre patrie aurait-elle montré des milliers d'officiers généraux d'un mérite prodigieux?

Je vous conte mon histoire, il est vrai ; je vous dirais celle d'un autre si je la savais aussi bien. Je dois me borner aux traits d'une politique adroitement astucieuse, tout ce qui s'approcherait un peu trop de la scélératesse voudrait être longuement exposé, muni de pièces probantes que vous lirez dans mes *Mémoires*.

Si je vous parle de moi, c'est que j'y suis contraint. Si mon nom est en horreur aux musiciens français, il est en grande vénération dans les cinq parties du monde ; et c'est à la haine officieuse de mes compatriotes que je dois encore cet avantage parmi tant d'autres. Les Allemands, les Italiens, les Anglais, les Espagnols me pressent de faire enfin mes preuves par un ouvrage pratique, un opéra de ma façon, aventuré sur notre scène au milieu des chefs-d'œuvre négatifs dont elle est inondée, écrasée, abrutie. Il faut bien que j'apprenne à ces honorables étrangers, que je leur révèle comme quoi je suis enchainé, gârrotté, bâillonné par les lois et coutumes de mon pays.

Incroyable retour des choses d'ici-bas!

Moi, musicien assez heureusement né ; musicien dont la France a payé l'éducation, et certes ce n'était par de l'argent perdu ; moi, Français qui ne sais faire autre chose au monde que de la musique, je me vois légalement exclu des théâtres lyriques entretenus par la France ! et, sans études littéraires, n'ayant jamais pu siéger sur les bancs d'un collége, d'une école même, dont les portes m'avaient été fermées ainsi qu'à mes contemporains (1), je me suis vu forcé de griffon-

(1) Mes frères, Sébastien (l'apothicaire à l'armée d'Espagne); Elzéar (le

ner cent cinquante volumes de prose sur la musique ou de rimaille pour les traductions d'opéras; et cette prose a fait tant de bruit dans l'univers, que l'on est venu de Calcutta pour me demander à genoux des leçons de chant, qui valaient bien six liards, et qu'on me payait soixante francs la pièce avec accompagnement de cadeaux asiatiques, de festins dignes de Sardanapale, etc.

> Voilà de vos arrêts, messieurs les gens de goût;
> L'ouvrage est peu de chose et le nom seul fait tout.
>
> PIRON, *la Métromanie.*

Un seul de mes versicules était payé mille écus, 3,000 fr. ! le double du prix compté pour les œuvres entières d'une infinité d'académiciens ! et ce verset en deux mots: *Chasseur diligent* était suivi de quinze autres, acceptés aux mêmes conditions. *Ab uno disce omnes !*

Moi, musicien français, ne sachant faire autre chose au monde que de la musique, et voulant à toute force m'occuper de mon art favori, je me jette dans tous les sentiers de traverse, je me glisse dans toutes fissures de la tanière où l'on m'a bloqué, séquestré comme un ours; et me voilà devenu rhéteur, grammairien, linguiste, archéologue, audacieux au point d'attaquer les académiciens dans leur citadelle, pugnable sur plus d'un coté.

Le sultan Mahmoud dit un jour à Donizetti (frère de Gaétan), chef de la musique impériale: —Quel est le meilleur de vos symphonistes? — C'est Malbos, l'Égyptien. —Je veux le récompenser dignement. » Malbos galopait le lendemain pour aller joindre son régiment; le sultan l'avait nommé capitaine de cavalerie. Je devrais solliciter le commandement d'un vaisseau de haut-bord; peut-être serais-je assez musicien pour le gouverner.

On m'accorde galamment la faculté d'écrire sur la mu-

---

chasseur), alors capitaine au 108ᵉ de ligne, se sont appris le latin, l'un sur les pontons de Cadix, l'autre sous les barraques du camp de Posen.

sique ; mais les éloges pompeux qui me sont prodigués à cet égard, ne cachent-ils pas une perfidie? Cette concession faite, ne peut-on pas dire plus librement que je suis un compositeur infime, pitoyable, un musicien de pacotille? — Qu'en savez-vous? est-ce parce que je suis le seul Français vivant dont on exécute la musique au Conservatoire de Paris, dans le Panthéon des illustres? Je m'y suis introduit furtivement dans le suaire d'un mort, il est vrai ; mais vous connaissez aujourd'hui le défunt, que vous n'avez cessé d'applaudir. Vous avez décidé, résolu que nul théâtre français ne mettrait en lumière aucun opéra de ma façon. Cette prohibition n'est-elle pas imprudente? Les eunuques ne sont-ils pas les plus aveuglément jaloux de tous les animaux (1)?

Comme Rosine, j'ai toujours ri de la colère de Bartholo. Un autre moins résigné, parce qu'il serait moins dériseur, irait implorer la justice de nos ministres protecteurs des beaux-arts. Une telle manière de procéder ne me semble pas digne d'un artiste renommé. Je propose quelquefois et ne sollicite jamais. Je suis proscrit, traqué, forcé de garder le silence dans mon pays ; je lèguerai mes opéras aux étrangers : croyez qu'ils accepteront l'héritage, ne fût-ce qu'à cause de l'originalité du fait. Les Allemands seront assez loustics pour m'élever une statue, et l'Italie, oh! l'Italie me canonisera.

Vous me direz peut-être : — Si les opéras offerts par vous aux directeurs de nos théâtres lyriques ont été refusés, c'est qu'après les avoir lus, examinés avec soin, avec une attention minutieuse, on a reconnu qu'ils étaient faibles de con-

---

(1) Il n'y a que le potier qui soit jaloux du potier, et le musicien du musicien, disait Hésiode. Il y faut ajouter encore les partisans du musicien ; mais ceux-là sont ennemis, et ne sont pas jaloux. Dans les talents de l'esprit, au contraire, tout le monde est jaloux en secret ; et voilà pourquoi tous les gens de lettres, méprisés quand ils n'ont pas réussi, ont été persécutés, dès qu'ils ont eu de la réputation. » De Morza, *Notes sur le Temple du Goût, de Voltaire.*

stitution, médiocres, mauvais, pitoyables même, et de tous points inadmissibles; il faut bien que vous acceptiez la décision de votre juge ou de ses conseillers. — Des conseillers! s'il y en avait, croyez qu'ils opineraient sans cesse pour la négative, et le juge suprême est merveilleusement incapable d'apprécier la marchandise dont il fait l'acquisition pour la vendre ensuite au public. Privé d'oreilles et d'yeux, ce juge a deux mains: une pour accepter les œuvres de ses affidés, l'autre pour repousser tout ce qui vient d'un auteur proscrit ou d'un auteur inconnu. Mozart, non encore entouré de son auréole de gloire, présenterait son admirable *Don Juan*, et n'obtiendrait pas même la faveur d'une lecture, d'un examen d'un quart d'heure d'attention. — Je ne vous connais pas, donc l'œuvre que vous m'apportez est misérable et je ne veux pas la connaître. » Telle serait la réponse d'un de nos directeurs d'Opéra, réponse qu'il aurait soin de tourner d'une manière plus civile et plus gracieuse, mais dont la cadence finale offrirait la même résolution.

Le refus d'un drame, d'un opéra, n'a rien qui puisse blesser l'amour-propre de l'artiste initié dans le secret de la comédie. Il sait parfaitement que son manuscrit revient à lui sans avoir été seulement regardé. Qu'un débutant essaie d'écrire, sur la seconde page de son drame, l'aveu le plus compromettant, qu'il y révèle même des crimes dont il s'accuse, disant que chaque jour il mêle une dose de poison lent dans le café du chef de l'État, qu'il tient en ses mains le fil de toutes les sociétés secrètes, qu'il est coupable de vingt assassinats effroyables dont la police a cherché vainement les auteurs, qu'il est faux-monnayeur, incendiaire, conspirateur, etc., etc., de si formidables aveux ne l'empêcheront pas de dormir tranquille; cette confession va demeurer complètement ignorée, elle sera plus en sûreté, dans ce livret proscrit d'avance, que dans un coffre de fer enfoui sous une montagne.

Un marquis de haute considération présente à Molé, recommande affectueusement à ce fameux comédien, le

drame d'un jeune auteur, et Molé se confond en offres de service; il promet toute sa protection à l'ouvrage nouveau. Le marquis lui remet le manuscrit en beau papier, élégant rouleau, décoré d'un joli ruban rose qui lui sert de lien. Six mois après, n'ayant pas encore obtenu la moindre décision à l'égard de l'ouvrage de son protégé, le marquis revient chez Molé pour savoir ce qu'il pense d'une comédie en cinq actes dont l'auteur lui destine le plus beau rôle. — La pièce est admirablement écrite, dit l'acteur, le sujet en est original, les caractères sont traités avec un précieux artifice, une grande observation du cœur humain, des vers heureux, des pensées neuves s'y rencontrent à chaque scène; votre jeune homme ira loin, il a fait preuve d'un talent précoce, remarquable et qui lui promet un brillant avenir. Je voudrais qu'il fût là pour lui serrer la main et lui faire mes compliments les plus affectueux, les plus sincères, pour l'encourager vivement à suivre une carrière qui lui promet tant de succès; *mais* il faut qu'il étudie les chefs-d'œuvre du genre, qu'il suive nos représentations, qu'il travaille encore pour acquérir cette expérience de la scène, ce mécanisme du drame sans lesquels on ne peut espérer de réussir complètement au théâtre. Vous savez bien, Monsieur le marquis, vous savez bien...

— Oui, je sais fort bien, et mieux que jamais, que vous êtes un fat. » A ces mots le marquis dénoue le ruban pour montrer les pages d'un cahier de papier blanc remis au comédien, et que celui-ci n'avait pas seulement délivré de son lien. Racontée à la cour, à la ville, cette aventure fit beaucoup de bruit et devint le sujet d'une pièce représentée sous le titre de *Une Matinée d'un comédien de Persépolis*, que Molé put aller voir afin de juger de la vérité du portrait. Cette comédie est imprimée dans la *Petite Bibliothèque des Théâtres*, publiée par Belin.

La scène du marquis et de Molé se renouvelle tous les jours d'une manière moins piquante, il est vrai, mais avec un semblable résultat.

Pour l'acquit de ma conscience, toutes les fois qu'un théâtre lyrique installe un nouveau directeur, je lui remets humblement, dévotement un exemplaire de mon *Belzébuth*, livret et partition gravée, et n'en ai pas moins la ferme et complète persuasion, la conviction intime qu'il sera refusé sans examen, sans qu'un œil un peu connaisseur en lise une scène, une page, une ligne, un mot, une seule note.

Un livret d'opéra doit être écrit en vers, si l'on veut savoir ce que disent les chanteurs ; et dans tous nos répertoires lyriques on ne compte pas un ouvrage qui présente cette condition. Un seul, *Richard en Palestine*, de M. Paul Foucher, un de mes disciples, était irréprochable à cet égard ; il a fallu malheureusement qu'une musique infiniment peu séduisante l'entraînât dans sa chute. Elle vécut l'espace d'un matin, et pourtant ce n'était pas une rose.

Depuis *Akébar, roi du Mogol*, premier opéra français, représenté dans le palais épiscopal de Carpentras, en 1646, jusqu'au 1er janvier 1852, pendant deux cent cinq ans révolus, notre Académie royale de Musique n'a donné que 356 opéras écrits pour son théâtre ; et si nous rayons du catalogue 48 opérettes en un acte, œuvres sans importance aucune, sans mérite, et qui cependant pourraient en avoir (1), le nombre 356 déjà minime sera réduit à 308. Tous ces opéras ont été récités et chantés d'une manière inintelligible pour le public, et quelquefois même pour les musiciens de l'orchestre ; la prose rimée des paroliers ne s'accordant presque jamais avec la musique. Le bon peuple français a cru naïvement que cette discordance monstrueuse, et sans exemple chez nos voisins, était le résultat naturel, ordinaire, inévitable

(1) *Stratonice*, acte excellent de Méhul, paroles d'Hoffman, destiné pour l'Académie royale de Musique, fut représenté sur le théâtre de l'Opéra-Comique en 1790, et mis en scène en 1821 à l'Opéra. Le brillant et très long succès que *Stratonice* avait obtenu précédemment, l'empêcha de rester au répertoire de notre grand théâtre. Cet acte renferme quatre beaux airs, et nos faiseurs d'aujourd'hui n'en ont pas produit un seul depuis plus de vingt ans.

du drame lyrique. Il ne s'était permis aucune réclamation, acceptant cette vérité banale, il se bornait à dire, avec ses journalistes fins connaisseurs : — A l'Opéra l'on n'entend point les paroles, » comme il aurait dit : — Le soleil nous éclaire, l'acier est plus dur que le beurre et plus lourd que la plume, rien n'est malsain comme un boulet de canon qui vous frappe en pleine poitrine. — Mais si, mais si... vous les entendez ces paroles, on les crie assez fort pour qu'elles sonnent à votre oreille, et vous ne sauriez les comprendre, attendu qu'elles s'y présentent si drôlement coupées, morcelées, amalgamées, qu'il vous faut nécessairement recourir au livret pour apprendre enfin ce que le chanteur a voulu vous dire.

Récitez vivement ou même sans vous presser les lignes suivantes, scandées à rebrousse-poil, et vous imiterez parfaitement le baragouin que des paroliers ennemis de toute mesure, de toute cadence, imposent à nos virtuoses.

Jechan tecé roquiré gnasurla francépar droidecon quitépar droidenai sancequi pardelon, etc.

En 1820, je signalai ce mal jusqu'alors ignoré. La musique était encore livrée aux bêtes, c'est-à-dire aux littérateurs plus ou moins spirituels qui déraisonnaient sur cet art dans les journaux de toute dimension. En faisant connaître la maladie je prescrivais le remède, que l'on repoussa comme impraticable. Je proposais, disait-on, une chose impossible. Je voulais prouver à la France entière que la langue française si décriée, si cruellement vilipendée, à toutes les époques, par les Français à l'égard de la musique, ne méritait pas ce genre de réprobation, et qu'elle pouvait offrir aux musiciens tous les avantages de rhythme et de mesure qu'ils rencontrent dans l'italien et même dans le provençal ! Les paroliers ne m'auraient pas compris, je fus donc obligé de me batir un livret sur lequel je composai ma partition, double travail que l'on a partout refusé, rejeté, dédaigné, mais dont on n'a pourtant pas osé se moquer : nul au monde n'en connaît un vers, une note. Il est des œuvres qu'on se défend bien de

regarder, encore moins d'examiner, tant on craint d'y rencontrer quelque chose de bon.

C'est l'auteur que l'on juge et non pas son ouvrage.

DARU.

A travers tous ces arrêts de réprobation prononcés par défaut, sans la moindre connaissance des pièces du procès, au sujet d'un forfait imaginaire ou du moins inconnu; dans cette mêlée de serpents sifflant à vide, à tout hasard, au juger, comme le chasseur qui tire sur un fourré, sur un buisson, les conclusions du Nestor, du Rothschild des éditeurs de musique me parurent bien raisonnées. — Castil-Blaze, dit M. Richault, est un homme positif s'il en fut jamais, un malin, un renard qui se garde bien de jeter sa proie aux chiens; un caprice, une lubie d'amour-propre ne l'engagerait point à tirer vingt-cinq francs de son escarcelle; il en a dépensé dix mille pour graver la partition, les rôles, les parties de chœur et d'orchestre de *Belzébuth*, donc il croit son ouvrage excellent, et, s'il le croit, c'est qu'il l'est réellement. Il n'est point homme à se faire illusion; jusqu'à ce jour il a frappé juste, merveilleusement juste dans ses spéculations de musicien éditeur, il me semble impossible qu'il se soit trompé cette fois. Dix mille francs! croyez que c'est à bon escient qu'il a mis en avant cet enjeu, croyez que ce placement doit un jour payer largement son maître. »

La harpe à double mouvement, prodige de mécanique, chef-d'œuvre de Sébastien Érard, la flûte de Bœhm, les familles sonnantes de cuivre dont Sax (Adolphe) est le père, les pianos droits, les cornets à pistons, etc., etc. qui triomphent partout aujourd'hui n'ont-ils pas été d'abord salués par les rugissements de la haine, empoisonnés par le fiel de l'envie (1), leurs auteurs n'ont-ils pas été forcés de se justifier devant les tribunaux, de prouver que les bienfaits par

---

(1) — L'envie est plus irréconciliable que la haine.» LA ROCHEFOUCAULD, *Maximes*, 328.

babilités est fausse, tandis que les privilégiés privés de la faculté de produire ont fait mal, moins mal, plus mal et toujours mal, jusqu'à présent, et qu'une terre dès longtemps reconnue stérile ne saurait promettre la moindre récolte. Le brigandage des sociétés patentes, établies pour la ruine de l'art, est aussi funeste que les complots des ligues secrètes et politiques. Les Français sont égaux devant la loi, disent nos constitutions, et les ligueurs musiciens ont depuis vingt ans détruit cette égalité par l'étonnante, l'inconcevable misère de leur imaginative. Les plus bêtes sont les plus favorisés; s'il faut se jeter ventre à terre, s'abaisser à leur niveau, pour être digne des faveurs constantes que l'ancien gouvernement leur prodiguait, je doute qu'un seul de mes confrères veuille accepter cette condition.

» Sur mon livret écrit en vers français, le seul de ce genre que l'on eût jamais fait, j'ai composé la partition de *Belzébuth*, en quatre actes, ouvrage déjà mis en scène à Montpellier, et dont j'ai pu connaître le résultat dramatique et musical. Écrire en vers un opéra français était chose nouvelle, et méritait du moins un brevet de perfectionnement. — Arrière, insolent novateur ! m'a-t-on dit, nous sommes absurdes et voulons être absurdes jusqu'à la fin des siècles.

» — Mais en cet opéra, d'une espèce inconnue en France, vous rencontreriez ces effets de note et parole que vous admirez dans les partitions italiennes. Mes phrases de mélodie ont pu galoper comme celles de Cimarosa, de Mozart, de Fioravanti, du moment où je les ai mises à cheval sur des vers mesurés. Nos musiciens sont forcés de ramper, de se traîner, attachés qu'ils sont au boulet de la prose rimée. — Ils ont toujours fait de même, et le public se contente de leur psalmodie irrégulière. Le mieux n'est-il pas l'ennemi du bien?

» — Les paroles étant d'accord avec la musique, les auditeurs pourraient comprendre enfin ce que vos acteurs veulent dire. — Belle nécessité ! le public a des yeux, il voit, admire, applaudit nos costumes, nos décorations, et cela doit lui suffire.

» — Songez donc que je vous offre un opéra déjà soumis avec bonheur à l'épreuve de la représentation, et dont la musique est l'objet capital; un opéra dont la partition, les rôles, les parties de chœur et d'orchestre sont gravés et soigneusement corrigés. Voyez quelle épargne de temps et d'argent. — Je ne suis point avare, et j'aime que mes copistes soient constamment occupés.

» — Je ne vous demande ni décors ni costumes, trois paravents et de vieux habits; le garde-meuble de l'opéra-franconi m'est en horreur. Prouvons enfin que l'on peut réussir au théâtre sans recourir à ces moyens tout à fait mécaniques. — Et que diraient mes peintres et mes couturiers!

» — Mon livret est plein d'intérêt, la donnée en est fort originale.

— » Je le crois.

— » Ma musique est supérieure à celle du plus grand nombre de vos favoris.

— » Je le sais.

— » Eh bien?

— » Eh bien! vous êtes pressant, vous me serrez au pied du mur, et comme je ne veux pas que vous me croyiez stupide au dernier point, apprenez, mon très cher ami, que je desire monter votre ouvrage, et que je le desire vivement. On vous sifflerait, n'en doutez pas, mais on vous sifflerait trop longtemps : c'est ce que l'on redoute. Hélas! puisqu'il faut vous le dire, je me suis laissé brider, lier, garrotter par la coalition d'ouvriers que vous savez. Ils m'ont forcé, les uns, de jouer trois actes de leur façon par chaque jour de l'année; les autres, deux; toutes compensations faites; c'est-à-dire que si l'affiche se tait un jour, elle parlera deux fois le lendemain. Un opéra sifflé méchamment et qui doit résister aux attaques d'une cabale évidente, quelle fortune pour un directeur! c'est tout ce que nous desirons.

» Faut-il vous dire encore que l'article essentiel de la loi, que m'impose cette même coalition, porte que si j'ai la fantaisie imprudente de mettre en scène le moindre opéra dont

Castil-Blaze aurait fait les paroles et la musique, tous les auteurs, à la première nouvelle d'un attentat si damnable, tous les auteurs retirent à l'instant toutes leurs pièces; et je me vois contraint de manœuvrer en tête-à-tête avec vous, ayant la liberté pourtant d'associer à votre opéra nouveau les vieilleries de l'ancien répertoire, dont le crédit est réduit à néant. Telle est la position que l'on m'a faite. Agamemnon sacrifia sa fille bien-aimée, et...

» — Je comprends. *Bien raisonné, bravo Marton!*

» Maintenant, Prince, votre altesse croit peut-être que je vais solliciter, implorer une seconde épreuve de l'impériale protection que l'excellente Joséphine voulut bien accorder à *la Vestale*, ouvrage proscrit en 1806, et la prier de dire un mot, de lever un doigt en faveur de mon opéra frappé d'une réprobation satanique. Non, Prince, non; bien qu'il s'agisse d'une œuvre d'art, d'une œuvre double, je puis même dire d'une invention qui doit être un jour signalée, exaltée par nos historiens, une telle démarche me paraîtrait peu digne de Napoléon XIV; et, s'il faut l'avouer, elle blesserait mon amour-propre d'artiste, mon orgueil plus raide que l'acier. D'autres conditions pourraient seules me faire consentir au bienfait d'une représentation *par ordre*. Mais, lorsque vous aurez assemblé dans le palais des Tuileries une compagnie de chanteurs et de symphonistes, qui manœuvreront sur le théâtre de la cour, je m'inclinerai devant votre altesse et la prierai d'accepter ma partition, pour la joindre au répertoire de ses spectacles. On en fera l'essai devant un auditoire intègre, impartial, et dont aucune passion ennemie ne dictera le jugement. Je serai certain d'obtenir en ce lieu d'immunité, de refuge, la seule faveur que je réclame instamment, le silence.

» Prince, faire exécuter à Paris! un grand opéra complet, en quatre actes, paroles et musique de Castil-Blaze, le placer dans un fort défendu contre les attaques perfides ou furibondes du brigandage des coteries et des coalitions d'ouvriers, sera, n'en doutez pas, une œuvre digne du génie qui nous

a délivrés des maux effroyables qui menaçaient la France, et de la puissante main dont l'étreinte a, d'un seul coup, enchaîné les cent têtes de l'hydre. Ce sera, soyez-en persuadé, convaincu, la victoire la plus mémorable que l'équité puisse remporter dans le royaume des arts. Les musiciens surtout doivent en apprécier l'importance, en mesurer l'immensité.

» Cet humble placet a pu vous faire penser que l'opéra proscrit, que je recommande à vos bontés, n'est pas l'œuvre d'un écrivain frappé d'une imbécillité trop exagérée. S'il est outrecuidant, s'il est infatué d'un mérite à peu près négatif; si, le rideau tombant sur son dernier acte, vous reconnaissez qu'il a follement abusé de la patience d'un auguste et brillant auditoire, un piquet de huit sous-officiers peut alors sortir de la coulisse et fusiller sur la scène l'impertinent musicien-parolier, pour donner une couleur plus tragique à son dénouement.

» — Mais on ne fusille pas un homme pour avoir fait un mauvais opéra.

» — Prince, répondrai-je à votre altesse, il y a commencement à tout. »

CASTIL-BLAZE.

C'est aux Provençaux que l'Italie doit les premiers essais dramatiques applaudis par ses habitants. Un troubadour ayant nom *Briguella* parcourant le Piémont et la Toscane avec ses compagnons, improvisa des scènes de comédie, récitées en provençal, parades réjouissantes, exécutées sur des tréteaux, devant les cabarets; le succès qu'il obtint fut tel que plusieurs troupes d'acteurs italiens se formèrent à l'instant. En se réglant d'abord sur les canevas inventés par Briguella, ces Italiens donnèrent le nom de l'auteur comédien au valet fourbe chargé de conduire l'intrigue. Le nom de l'acteur devint celui du personnage qu'il représentait. Briguella figure encore, après des siècles, dans les farces italiennes à coté de Scapin, de Mezzettin, de Trivelin, d'Arlequin, de Scaramouche, comiques d'un autre genre.

En 1610, Jodelet (Claude Geoffrin *dit*) donna son nom de guerre au personnage qu'il a représenté pendant quarante-six ans dans nos anciennes comédies.

Comparons maintenant des vers lyriques français à des vers provençaux du même genre, afin de montrer la variété d'intonations que ces derniers présentent à l'égard des rimes douces.

Séchez vos larmes,
Loin des alarmes,
Goutez les charmes
D'un sort plus doux.

Comptez sans cesse
Sur la promesse,
Sur la tendresse
De votre époux.

Comme il vous aime
D'amour extrême,
Bonheur suprême
Vous unira.

Et trop sévère
Dans sa colère,
Un tendre père
Pardonnera.

Voilà douze *eu*, comme dit Voltaire, figurant contre deux rimes dures *oux* et *ra*.

Ei necessari, (*i* doux.)
Barra l'armari,
Que, per lou gari,
Ren n'ei marrì. (*i* dur.)

Ancienne Ballade.

Tout lou franc jour, couma (1) *un satire,* (*e* doux.)
Me penge, danse, et piei m'estire,
Vaquì dajà dous ans que vire,
Moun Dieù, quoura (2) *eissò finirà!* (*a* dur.)

(1, 2) Élisions de l'*a*, de l'*e* doux. Dans *farè, dirè*, l'*e* devient dur.

Sieù granda, sieù gaiarda fia, (*a* doux.)
La passiença (1) *à la fin m'esquia,*
Cadun s'avança, s'industria :
Maire, aqueste (2) *an me fôu tirar* (3).

La Virusa, cansoun.

Turo luro, lou gaou canto, (*o* doux.)
Mai n'ei pas encaro jour
Yeù m'en vôu en terro santo
Adourar noste Signour.
Vos-ti venir? (4)
— *Nani, nani.*
— *Guiaume,*
Se me veses pas revenir (5),
Fai me dire unei set saume (6).

SABOLY, *Noëls*, 1660.

— Fais, pour moi, dire *uns* sept psaumes. » Est-il rien de leste, d'élégant, comme ce pluriel mis au singulier? L'ancien français avait emprunté du provençal, et possédait ce tour ingénieux, poétique au suprême degré.

Il s'est armés hastivement
D'*unes* armes pures d'argent.

Roman de Coucy, vers 3271.

— Voyre, dist le moyne, une messe, unes matines, unes vepres bien sonnees sont a demy dictes. » RABELAIS, *Gargantua*, Livre I, chapitre 40.

Vous avez déjà vu Th. A. d'Aubigné dire, en 1615 : — Les courtisans prirent la façon d'unes bottes, la chair en dehors, le talon fort haussé.... *Le Baron de Fœneste*, Livre I, chapitre 2.

Les Provençaux disent encore *unei souyes*, uns souliers, pour *une paire de souliers ; unei-z-orgues*, uns orgues.

La loterie de France payait 70 fois la mise pour un extrait,

(1, 2) Élisions de l'*a*, de l'*e* doux. Dans *farè, dirè*, l'*e* devient dur.

(3) Consonne finale supprimée dans la prononciation : par ce moyen, *tirà* rime parfaitement avec *finirà*.

(4, 5, 6) Consonnes finales supprimées dans la prononciation. Les anciens poètes français usaient du même artifice.

et 75,000 fois pour un quaterne. Je veux bien admettre que votre *eu*, votre quart d'*e*, soit un extrait; mais en retour, je prétends que mes quatre voyelles douces et non muettes, *a*, *e*, *i*, *o*, comptent pour un quaterne, et prouvent que la sonorité du provençal, à l'égard du français, est dans la proportion de 75,000 à 70. Ces chiffres parlent-ils clairement?

La rime féminine provençale ou bien italienne sonne sur quatre tons différents; c'est un arc-en-ciel dont les couleurs variées et bien tranchées réjouissent l'oreille. La rime féminine française est monotone, sourde et muette; c'est un nuage, un voile désespérant, que les poètes sont forcés de déployer sur leurs images. Ils peignent tout en gris, leurs tableaux sont des camaieux; la vigueur, le brillant, la variété du coloris leur sont également déniés.

Octave italienne, en vers *piani* (féminins) rimés en *o*, *a*, *i*, doux.

E se talun lo corregea, dicendo,
Ch' avend' ei moglie si vezzosa e bella,
Non si capia, com'ir potea correndo
Dietro or questa, ed or quella sguardinella,
E ch'era uno sproposito stupendo
Scambiare lo storion per la sardella;
In sua difesa avea mille sofismi,
E motti, e barzellette e sillogismi.

Octave rimée entièrement en *e* doux.

E vi solea li passi accomodare
Di Giobbe, di David, di Salomone,
E sapea tanto e così ben parlare,
Che tavolta pareva aver ragione,
E alla moglie dicea: — Viscere care,
Una volta finiamo la quistione,
Noi sempre c'amerem, lasciami in pace
E fà del canto tuo quel che ti piace.

Octave en vers *tronchi* (masculins) rimée en *ù*, *è*, *ò*, durs.

Che avrai desio di arrampicar lassù
Io lo preveggo ben, ma in quanto a mè

Difficil parmi, nondimen fu tù.
Cosa ad amor difficile non v'è.
Ma bada ben, che tu non caschi giù,
Badaci, figlio, se no guai a tè;
Or vanne, e senno adopra, io qui mi stò;
E qui finchè ritorni attenderò.

CASTI, Novelle galanti.

Les voyelles sont quelquefois suivies d'un son nasal; on les appelle alors *voyelles nasales;* elles forment hiatus lorsque l'*n* qui les suit ne peut pas se lier avec une voyelle.

Et le *mien incertain encore.*

LA MOTTE.

Ah! j'attendrai longtemps, la nuit est *loin encore.*

QUINAULT, *Roland.*

Celui qui met un *frein à* la fureur des flots.

RACINE, *Athalie.*

Bouffon de sa nature, le grammairien Beauzée excuse cet hiatus d'une manière assez drôlatique pour être rapportée. — Je serais fort tenté de croire, dit-il, que cet hiatus est ici une véritable beauté; il fait image, en mettant, pour ainsi dire, un *frein* à la rapidité de la prononciation, comme le Tout-Puissant met un frein à la fureur des flots. »

Racine a-t-il jamais pensé que son hiatus serait un jour réhabilité par un calembour?

De même qu'en musique on tolère, en certain cas, les octaves et les quintes cachées, les rimeurs français prennent la licence d'introduire des hiatus déguisés dans leurs vers. Ces hiatus sont parfois plus durs que bien d'autres que l'on attaquerait avec franchise, mais leur déguisement doit les protéger : les docteurs l'ont ainsi décidé.

Hector tomba sous lui, *Troie expira* sous vous.....
Allez donc, et portez cette *joie à* mon frère.

Ces exemples appartiennent à Racine; sa tragédie de *Phèdre* en fournirait encore une douzaine. Je ne citerai que

le vers suivant où deux hiatus déguisés se trouvent réunis.

Thés*ée est* arrivé, Thés*ée èst* en ces lieux.

— On rejette : J'ai vu mon père immo*lé à* mes yeux, et on admet : J'ai vu ma mère immo*lée à* mes yeux, quoique l'hiatus du deuxième soit beaucoup plus rude. (Un peu moins)... *Il alla à Arles*, est affreux; mais je voudrais qu'on ne fît pas plus de grâce aux uns qu'aux autres heurtements que j'ai cités, et qui me paraissent comme ces grands seigneurs qui ne se font respecter que par leur morgue. D'ALEMBERT. *Lettre à Voltaire*, 270, du 26 mars 1770.

L'hiatus a, chez les Parisiens, des amateurs fanatiques au point d'étaler bravement une faute grossière de français, pour se donner le plaisir de forger *la* horrible cacophonie suivante : *la hyène !*

— L'hyène a la grandeur du loup. » CH. NODIER, *Dictionnaire universel de la Langue française*, 1832.

— L'hyène fouille dans les cimetières. » *Dictionnaire de l'Académie*, 1835. Et pourtant Girault-Duvivier écrit *la hyène!*

En 1825, le receveur des finances d'Apt s'écriait : Je viens de tuer une *H*outarde !

— Avec une H?

— Mais non, avec un fusil. »

— Jéricho va périr, les trompettes sonnent sa ruine, ses tours chancellent, le Seigneur parle, les murs tombent, Jéri*cho a été*. GRESSET, *Discours sur l'Harmonie* !!!

— La famille des Mowbrays conti*nua à ha*biter ce nouvel édifice jusqu'*à une cinquantaine d'années* avant l'épo*que où com*mence notre histoire. La maison *ayant* é*té* alors *considérablement* endommagée par un incendie, et le laird propriétaire *en ayant* recueilli, par succession, une plus commode et plus agréable *à en*viron trois milles du village, il se détermi*na à a*bandonner l'habitation de ses ancêtres. WALTER SCOTT, *les Eaux de Saint-Ronan*, chapitre 1, traducteur Defauconpret.

Vous me direz qu'il faut avoir la manie de la critique pour s'attaquer aux traductions de Walter Scott, traductions

brossées à la toise, que l'on imprimait d'abord sans en corriger suffisamment les épreuves, afin de toucher le premier un but vers lequel tendaient plusieurs éditeurs rivaux. Defauconpret aurait fait mieux sans doute s'il en avait eu le temps ; je cite sa traduction parce qu'elle est la plus estimée. Deux cent mille exemplaires des Walter Scott français ont été vendus, et cette prose flasque, rampante et rocailleuse n'en a pas moins brillé sur beau papier, accompagnée d'images très bien incisées. Maintenant que rien ne vous oblige de galoper, que vous êtes de séjour, traduisez ces traductions en français lisable, supprimez des milliers de *car quoique* intolérables, donnez à vos phrases une allure élégante, harmonieuse et leste, publiez un Walter Scott en bon français, et vous verrez que la vogue immense dont cet auteur a joui peut encore être prolongée.

Toutes les fois que nos rhéteurs universitaires, académiciens ou non, parlent de la mélodie ou de l'harmonie du style, Fénélon reçoit de leur part une moisson de lauriers, un déluge de fleurs de rhétorique et de compliments. Vous me permettrez de reproduire ici quelques fragments raboteux, acerbes et filandreux de ce patriarche de l'harmonie. Notez, s'il vous plaît, que je les ai pris à l'ouverture du livre, et dès ses premières phrases ; je n'ai donc point choisi les passages défectueux.

— Mais ces beaux *lieux*, *loin* de modérer sa dou*leur*, ne faisaient que *lui* rappe*ler le* souvenir d'Ulysse, qu'*elle y avait vu* tant de fois auprès d'*elle*. Souvent *elle* demeurait immobi*le* sur *le* rivage de la mer, qu'*elle* arrosait de ses larmes ; *et elle* était sans cesse tournée vers le co*té où* le vaisseau d'Ulysse, fendant les ondes, avait dispa*ru à* ses yeux. *Télémaque*.

— Calyp*so éto*nn*ée et at*tendrie.

— On *arriva à la* grotte de Calypso.

— On apercevait *de* loin *des* collines et *des* montagnes qui se per*daient dans* les nues, et *dont* la figure bizarre formait un hori*zon à* souhait pour le plaisir des yeux.

— Cette curiosité du roi fit qu'on nous présen*ta à* lui.

Il était sur un trône d'ivoire, tenant en *main* (1) *un* sceptre d'or.

— Il tenait à la *main une* branche d'olivier. » Fénélon tient à son pléonasme puisqu'il le reproduit.

— O grand *roi!* vous n'ignorez pas le siège de *Troie, qui a duré dix* ans, et sa ruine, *qui a coûté tant* de *sang* à *toute* la Grèce. Ulysse, mon père *a été un* (2) des principaux *rois qui ont ruiné* cette *ville : il erre* sur toutes les *mers*, sans pouvoir retrouver l'île d'Itha*que*, *qui est* son royaume : je le cherche; *et un* malheur semblable au sien, fait que *j'ai été* pris. Rendez-*moi à* mon père *et à* ma patrie.

— Ces yeux fer*més et éte*ints. *Idem*, *idem*.

> Or, maintenant, *messieurs* du **Télémaque**,
> Vantez-nous bien *vos classiques auteurs*.

Dites mille fois encore, *una voce*, *sine fine*, continuant votre ramage d'étourneaux, dites-nous : — Ce sont nos maîtres avoués, reconnus, adoptés; réglez-vous sur ces modèles toujours admirés; voilà vos guides, suivez aveuglément leurs traces, leurs exemples, et vous arriverez...... » à faire de la prose poétique, lyrique au point qu'on ne pourra pas même en supporter la lecture. S'est-on jamais avisé de la chanter? Passons à Bernardin de Saint-Pierre, que Nodier a nommé bravement *le Racine de la prose*, un classique par excellence!

— Quelque asile ca*ché où elle* pût vivre seule *et in*connue. *Paul et Virginie*.

— Elle s'était déterminée alors à quitter pour toujours le village *où el*le avait per*du* la seule *dot d'u*ne fille pauvre *et hon*nête, la réputation. *Idem*.

— *Elle* se rap*pelle* que *Paul* réservant ce bain *pour elle*

---

(1) L'explication n'est pas inutile; ce roi pouvait tenir le sceptre à la manière du peintre Ducornet. Privé de ses mains, cet artiste gouverne très bien ses pinceaux avec le pied.

(2) Deux hiatus en quatre syllabes! deux boulets ramés, que le mélodieux Fénélon dirige sur nos deux oreilles; quand ils ont déjà navré cruellement nos deux yeux.

seule, *en avait* creusé le lit, *couvert* le fond *de sable*, *et semé sur ses bords* des herbes aromatiques. *Idem.*

« Peu de gens ont écrit une phrase plus déplorable que celle-là, » dit M. Francis Wey. Ce critique en donne l'analyse grammaticale; je dois me borner à présenter l'aggrégation de mots discordants aux admirateurs de *Paul et Virginie.*

— Homme, *qui que tu sois*, *si* l'orgueil *te tente*, souviens-*toi* que *ton* existence *a été un* (1) jeu de la nature..... » MARMONTEL, auteur d'un *Traité sur l'Harmonie du style.*

— Il est vrai que *ses exemples*, *ses* mira*cles et sa* doctrine, qui vont *assurer le salut à tant* de brebis d'Israël. » MASSILLON, *Petit Carême*, sermon Ier, première partie.

— *Leurs mœurs* forment bientôt les mœurs publiques.

— C'est la vani*té et* l'envie de plaire.

— Le monde, *toujours* inexplicable, a de *tout* temps at*taché* également de la honte *et au* vice *et à* la vert*u : il* donne.....

— Or, les exemples de dissolutions *dans* les *grands*, *en* autoris*ant* le *vice*, *en* (2) *ennoblissent* la honte et l'ignominie, et *lui ôt*ent ce qu'il a de méprisable aux yeux du public.

— Ce ridicule *impie et in*sensé.

— Le jeune *roi Roboam.*

Je m'arrête avant la fin de la brève première partie d'un sermon très court du *Petit Carême*. Il n'est pas nécessaire de s'avancer beaucoup sur les terres de nos illustres, pour y ramasser des fagots d'épines et de chien-dent. J'aurais pu vous signaler trois fois, en ces quelques pages, l'inconcevable association de ces deux vocables *leurs mœurs.* Est-il une raison qui puisse entraîner un écrivain à ce crime de lèse-oreille au premier chef? *Leurs mœurs*, bon Dieu! *leurs mœurs!* De grâce, ayez pitié de nous! bon père Massillon, *miserere nobis!*

---

(1) Autres boulets ramés.

(2) *Ane, âne*, en voilà deux à la file.

Hatez-vous d'appliquer une épithète balsamique entre ces deux mots déchirants! ils nous râpent trop durement l'oreille, le gosier, les yeux mêmes! *Dona nobis pacem*, en disant : — Leurs *déplorables* mœurs forment bientôt les mœurs publiques. »

Vous n'y perdrez rien, et nous pourrons vous écouter, vous lire, sans éprouver des crispations soudaines et cruellement incisives. Vous le voyez; rien est-il plus facile que de guérir les plaies de ce genre, et le remède est-il pire que le mal?

> Le temps, *qui cor*rompt tout, changea bientôt *leurs mœurs*.
>
> VOLTAIRE, *la Henriade*, Chant IV.

— Levez les yeux, *ô hom*me! » est encore un hémistiche de Massillon.

Leurs mœurs, *leurs sœurs*, *leurs cœurs*, *leur peur*, *leur fureur*, *leur terreur*, *leurs vapeurs*, etc., ne peuvent figurer dans un discours régulier, qu'en étant séparés par une épithète : — *Leurs aimables sœurs*, *leurs tendres cœurs*. *Leurs murs* ne blesse pas moins l'oreille.

> Attaquons dans *leurs murs* ces conquérants si fiers :
> Qu'ils tremblent à *leur tour pour leurs propres* foyers.
>
> RACINE, *Mithridate*.

Musique, *politique*, *physique*, *époque*, *monarque*, *critique*, *philosophique*, *parque*, *remarque*, *acquit*, *marquis*, etc., sont des mots périlleux, toujours prêts à se heurter contre un *que*, contre un *qui*. Cette cacophonie est aisément évitée au moyen d'une épithète, coussinet élastique, pareil à ceux dont les vagons sont armés pour amortir les chocs. L'écrivain qui possède une oreille sensible ne dira jamais : *la musique que*, *la musique qui*, bien moins encore, avec Jean-Jacques Rousseau, *la musique qu'on compose*. Il aura soin d'écrire *la musique savante qui ; la musique simple, mélodieuse ou naïve que l'on compose ; la politique insidieuse que ; le marquis impertinent qui*.

— Paul et Virgi*nie ne* connaissaient d'autres épo*ques que* celles de la vie de leurs mères. » BERNARDIN DE SAINT-PIERRE.

— La comédie s'ouvre par deux mar*quis qui* se rencontrent. » MOLIÈRE, *l'Impromptu de Versailles*, scène 3.

— Ce mar*quis qui* ne le *qui*tte pas. » BRUÉYS ET PALAPRAT, *le Muet*, acte IV, scène 11.

Prêt à juger de tout comme un jeune mar*quis*
Qui, plein d'un grand savoir, chez les dames acquis...
BOILEAU, *Épître* I.

Mais est-il rien, mar*quis*, *qui* soit plus adorable?
DE BOISSY, *les Dehors trompeurs*.

Un adverbe, adroitement interposé, rend le même service que vous avez obtenu de l'épithète. Si la particule employée déjà sonne mal, vous lui substituez un adverbe, et dites : *Il ne prit jamais part*, au lieu de *Il ne prit pas part*. *Donnez-vous garde de*, *prenez garde de*, réclame impérieusement une addition du même genre : *prenez garde* surtout *de*, etc. Cette observation doit s'appliquer à *remarque*, verbe ou nom : *J'ai remarqué* souvent *que; la remarque* ingénieuse *que; je remarque* avec plaisir *que*. Evitez aussi *précédé de*, lorsqu'il ne vous est point permis d'écrire *précédé par*.

— La rei*ne ne* vint pas. Perso*nne ne* dit mot. » Prenez garde aux négations qui pourraient arriver ainsi dans le discours, et sachez tourner l'écueil qui vous menace.

Car quoique est dur, très dur et semble vouloir équivoquer. *Car bien que* le remplacera parfaitement.

Quiconque est un mot que tout musicien doit proscrire.

Il m'eût plus plu qu'il plût plus tôt.

Boileau n'avait-il pas donné le croquis de ce vers burlesque, en écrivant dans son *Art poétique* :

Et sur ses brodequins ne put plus se tenir?

Tellement-quellement; Présentée et émue; Côme me menaça; Pris

prisonnier; Pays peu peuplé; Pourtant tant; Cependant dans; Par le parlement; De temps à autre; Entre autres; Peu à peu; Il était atteint; Le quinquet était éteint; Les poésies que nous avons, *sous son nom, sont; Très trivial; Remarquons qu'on; Tout l'Occident dans la douleur; Ce secret était; L'art moderne ne; Glaça sa faible main; Lorsqu'on connut; Par parcelles; Trois époux pour un; Il finit par partir; Au reste, Esther; Rien ne fut plus funeste à nos noces; La plupart parvenus à l'âge; Notre être,* (l'oreille pourrait entendre *nos traîtres*); *La lettre étrange; C'était Atys; Par l'art; Ne songe qu'à Carthage; Ayant fait faire ainsi silence; Sa tête était couronnée; Et puis je suis Suisse; Contente ton desir; Pradon dont on conte; Immense ascendant; Ceux-ci sont; Savoir conduire sa voix; Par Narcisse est remplie; Qu'on consultât; Si Cymodocée; Il se fixa à Ajaccio; Les deux colosses se heurtèrent; Il fut fusillé dans Dantzick; Leurs moissons sont; La vastitude de l'Amérique; La société était nombreuse; Arrivé à Albany;* Napoléon *leva le bras et ne frappa pas;* Ce n'était point *assez aisé; De très beaux traits;* Consultez-*en en*core; Ce ber*ger joue; Si silencieux; Adressa sa satire;*

> L'hy*men n'est* pas toujours entouré de flambeaux.
> Il avait de plant *vif fer*mé cette avenue.

sont des cacophonies que l'on doit éviter avec le plus grand soin; pourtant vous les rencontrerez par milliers dans les ouvrages de nos académiciens; c'est là que j'ai fait mes récoltes.

Je ne perdrai pas mon temps à relever quelques centaines de fautes du même genre, sur les dix-huit cents millions que j'en trouverais dans les œuvres contemporaines. Cependant, lorsque le hasard me présente un véritable tour de force, lorsqu'un académicien lance un trait de concerto, je dois l'applaudir en passant. — *De Niert était* (une chèvre peut-être), Tallemant remar*que que, quoique* son nom.... » Pascal, Racine et Boileau n'ont jamais employé les *que* d'une manière aussi redondante et pompeuse. Après cet exemple solennel, je dois me taire sur les *qu'on composa*, les *pas par-*

ait, etc., etc. qui foisonnent dans l'*Histoire de la vie et des ouvrages de Jean de La Fontaine*, par C. A. Walcknaer, membre de l'Institut.

Cet académicien se justifierait à merveille en citant une phrase de J.-J. Rousseau, que je m'empresse de lui rappeler : — C'est par la raison *que* je viens d'exposer *que quoique quelques*-uns m'accusent, à ce *qu'on* dit, d'avoir man*qué* de respect à la musique française.... » Hélas ! jamais Rousseau n'eut l'honneur de siéger à l'Académie, son autorité pourrait-elle être décemment invoquée par un académicien ?

Sur la foi de M. Walcknaer, j'ai relu *Psyché*, dont il vante la prose. Voici le début de ce poème-roman de La Fontaine : — Quatre amis *dont* la *connaissance* avait *commencé par le Parnasse*. »

Un de ces amis : — prit son cah*ier et ayant* toussé. »

Un autre s'appelle *Acante*, singulier nom, qui doit amener les cacophonies les plus burlesques et bien dignes de Scarron, telles que *cela fit qu'Acante*, etc.

Et qui *sait si son* insolence.

Ce vers figure assez bien au milieu d'une prose bourgeoise, que l'on dit harmonieuse. L'hymne à l'Amour est ravissant de poésie et de suavité ; de légers changements suffiraient pour le mettre en vers mesurés.

Dans une lettre à M. de Bonrepaux, La Fontaine dit : — Que je renonce aux Chloris, à Bacchus *et à A*pollon. »

Boileau n'a-t-il pas écrit, en son *Art poétique* :

Le *Parnasse parla le langage* des *halles*?

Voltaire n'a-t-il pas suivi les traces de Despréaux, en écrivant ce vers de *Sémiramis*,

Eh bien ! chère Azéma, le ciel *parle par vous*?

En voici quelques autres,

Le bon billet *qu'a là l'ami* Blanford.
VOLTAIRE, *la Prude*.

Vierge *non encor née.*

J.-B. Rousseau, *Ode à la Postérité.*

Enfin cette beauté *m'a la place* rendue.

Malherbe.

— C'est bien à M. Des Yveteaux à trouver mauvais ce *m'a la pla*, dit Malherbe, lui qui nous a donné *parabalafla.* » Des Yveteaux, en effet, termine un vers par cette cacophonie: *comparable à ma flamme.*

— Il se *donne* bien *de garde de donner* une *édu*cation. Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, au mot Assassin, section II.

— Le pet*it Ithys.* — *Pas assez sé*rieux, et six cent mille autres, appartiennent encore au peu musicien Voltaire.

O fortunatam natam, me consule, Romam!

Si Juvénal avait pu connaître les œuvres de nos prosateurs rimants ou non rimants, il aurait prodigué les trésors de son indulgence au vers légèrement cacophonique de Cicéron.

Littérateurs français, professeurs de rhétorique, académiciens, faites emplette d'une oreille sensible, et vous la consulterez, si vous le pouvez ! dans l'occasion, *in rebus arduis.*

Les éloges pompeux et continus, que vous donnez inconsidérément à la prose trop souvent défectueuse et quelquefois barbare de nos classiques les plus célèbres auront toujours des conséquences déplorables. Témoin le passage de Massillon, ci-dessus rapporté, justement critiqué; passage dont j'admire la pensée, et dont la forme seule est digne de blâme.

— Or, les exemples de dissolutions dans les grands, en autorisant le vice, en ennoblissent la honte et l'ignominie, et lui ôtent ce qu'il a de méprisable aux yeux du public. »

Vous voyez que ce Massillon parle d'or, tout en écorchant nos oreilles.

— Tu ne serais pas bon poète, si tu chantais contre les règles de la musique; ni moi bon gouverneur de villes, si je faisais aucune chose contre les lois, » répondit Thémistocle à Simonide, qui demandait une faveur peu raisonnable.

L'Art d'accorder soi-même son piano, tel est le titre d'un opuscule fort bien fait du musicien Montal. Hélas! pour accorder soi-même son clavecin, ne faut-il pas avoir soi-même une oreille? Peut-on acheter ce meuble précieux, indispensable, aux lieux où l'on vend les clavecins et les diapasons?

Pourquoi nos Bossuet, nos Fléchier, nos Fénélon, nos Bourdaloue, ont-ils répudié le flûteur qui réglait et soutenait les accents de Démosthène, d'Eschine? Que de barbarismes de sonorité ce judicieux compagnon leur eût épargnés!

> Mais ton illustre aspect me redouble le cœur;
> Et me le redoublant me redouble la peur....
> Un seul endroit y mène; et de ce seul endroit,
> Droite et roide est la côte et le sentier étroit.
>
> CHAPELAIN, *la Pucelle*.

Et qui vous a dit que ces barbarismes de Chapelain et de ses émules, n'étaient pas agréables, charmants, pour des oreilles barbares, qui se délectaient au charivari des cacophonies?

> Belot, à qui l'amour de la Muse attrayante
> A pu faire quitter la Gironde ondoyante.

Croyez-vous que Baïf n'ait pas souri de plaisir en écrivant *Gironde ondoyante?* Qu'il n'ait pas avec soin préparé les sifflements des couleuvres dans ce monologue de Mégère (1)?

> Or ai-je bien raison d'avoir le cœur en joie?
> Moi qui ris des malheurs qu'aux hommes on envoie
> De nos hideux manoirs. *Sus serpents sur ce chef*
> *Sus sifflez sau*telans joyeux de *ce* mé*chef*.

Plusieurs accusent un grand poète d'avoir reproduit la moitié de ce jeu de mots, de ce rébus, en disant:

> Pour qui *sont ces ser*pents qui *siff*lent *sur* vos têtes?

---

(1) LA FURIE MÉGÈRE, entremets de la tragédie de *Sophonisbe* de Saint-Gelais.

L'auteur d'*Andromaque*, Racine, connaissait trop bien le goût de ses auditeurs, pour oser renouveler une facétie accueillie avec enthousiasme du temps de Charles IX.

La Harpe a voulu siffler à son tour, en sa *Réponse d'Horace à Voltaire*.

Laisse ces vils serpents qui sifflent sur tes pas :
Alors que Linus chante, on ne les entend pas.

La Harpe suivait les traces de Boileau, sifflant à double carillon dans ces vers :

La discorde, à l'aspect du calme qui l'offense,
Fait siffler ses serpents, s'excite à la vengeance....

Ils viennent : je les vois; mon supplice s'apprête :
Quels horribles serpents leur sifflent sur la tête !

En 1786, un rimeur (Piis), qui ne se nomma point d'abord, publia *l'Harmonie imitative de la Langue française*, poème en quatre chants.

Dans cette œuvre bizarre, qui se vendit fort bien, on lit :

Le K partant jadis pour les kalendes grecques,
Laissa le Q, le C pour servir d'hypothèques...
Le Q traînant sa queue et querellant tout bas,
Vient s'attaquer à l'U qu'à chaque instant il choque,
Et sur le ton du K calque son nom baroque.

Celui qui sait composer, écrire en musique, écrit toujours bien. Oui, toujours. Croyez que nulle faute, même légère, ne viendra troubler la clarté, la pureté de son travail. Pourquoi nos littérateurs se montreraient-ils moins scrupuleux, puisqu'ils ne sont pas moins habiles ? Pourquoi laisseraient-ils d'atroces cacophonies déshonorer leurs plus belles pages ? Rien n'est plus facile que d'éviter ces duretés intolérables, Racine vous l'a dit. Il est d'autant plus aisé de donner au langage une allure élégante, libre de tout obstacle, une sonorité qui flatte, charme l'oreille, par des mélodies avec art enchaînées, ou l'étonne, l'électrise par la pompe, l'énergie, le fracas même de ses périodes audacieuses ; cela, dis-je, est

d'autant plus facile que l'écrivain prosateur n'a jamais qu'une ligne à sarcler, à polir, épurer. Comment se fait-il que cette ligne isolée, ce trait jeté sur le papier, arrive à notre œil, à notre oreille, sans avoir été purgé d'une infinité d'abominations? tandis que l'accolade immense du musicien, l'accolade où vingt, trente, quarante lignes superposées n'en forment réellement qu'une seule, et présentent les nombreux étages du sonore édifice, cette accolade a *toujours* une pureté de style irréprochable, la clarté limpide, inaltérée de l'eau de Vaucluse, du cristal, du diamant.

C'est que les musiciens ont une oreille; bien mieux! ils possèdent une oreille sensible et des yeux exercés. C'est que les musiciens ont des professeurs habiles, intelligents, qui savent discerner l'excellent du mauvais et de l'exécrable. C'est que ces maîtres, connaissant le fort et le faible des auteurs, feront des allocutions également profitables à leurs disciples s'ils examinent les chefs-d'œuvre de Bach, de Mozart, de Beethoven, ou s'ils analysent les opéras de Grétry, les timides essais de Bellini. Beaucoup de choses admirables se rencontrent dans les partitions de Grétry; mais le ridicule abonde, fourmille en ces œuvres d'un musicien trouveur, qui ne savait point écrire, et dont l'oreille était aussi dure que celle des Français pour lesquels il travaillait; car le spirituel et sagace Belge n'aurait pu réussir autre part que chez nous; voilà ce qu'il savait parfaitement. C'est à Paris qu'il devait rencontrer un public assez ignorant pour gouter son fatras harmonique et l'applaudir. C'est avec un diplôme d'ânerie, portant la date de Rome, délivré, signé, scellé par son maître Casali (1), que Grétry s'est présenté chez nous pour y triompher devant un auditoire sans expérience, pour y recevoir pendant cinquante-deux ans! les dithyrambiques

(1) *Caro amico, vi mando un mio scolare, vero asino in musica, che non sa niente, ma giovane gentil'assai e di buon costume,* etc. Cette singulière lettre de recommandation est maintenant à Turin, dans la collection d'autographes de M. Lampurdi.

hommages d'un tas de butors ayant La Harpe, Marmontel, Geoffroy pour chefs de file. Ce concert de stupides louanges, ce scandale national, jetait encore des flots de ridicule sur les Français, lorsque le chroniqueur du *Journal des Débats*, XXX, le 7 décembre 1820, fit entendre, pour la première fois en France, la voix de la raison; et tout en rendant justice au génie heureux de Grétry, vengea les musiciens français des affronts journaliers dont ils étaient accablés par des littérateurs ineptes et présomptueux comme le roi Midas, créa la véritable critique musicale, et fit arriver sur le front de bandière la France, alors en arrière d'un demi-siècle.

Changer la face d'un empire, musical ou non, faire bruler ce qu'on adorait et placer dans le tabernacle ce que l'on brulait, n'est pas chose facile, et surtout bien profitable pour celui qui se dévoue à ce grand œuvre patriotique. Les faiseurs de révolutions ne reçoivent guère que cent ans après leur mort, la récompense des bienfaits dont ils ont libéralement doté leur patrie. Lisez les journaux de 1821, et vous verrez les bontés familières dont toutes les feuilles parisiennes m'honoraient chaque jour : c'était à mourir de rire, et pourtant je n'en suis pas mort. Il est vrai que peu de temps avant que j'eusse entrepris cette croisade, Geoffroy, le judicieux, avait imprimé que *Don Juan*, le sublime et gracieux *Don Juan*, n'était qu'un charivari germanique; ajoutant que *le Nozze di Figaro*, chef-d'œuvre plus étonnant encore, ne renfermait qu'un seul petit air, et disant à nos musiciens : — *Faites du Grétry! faites du Grétry!* » Tel était le motif, le début, le milieu, l'*amen* de tous les psaumes que Geoffroy détonnait, au moins une fois par semaine, pour donner la colique à nos conservatoriens.

Un scandale du même genre se renouvelle chaque jour dans Paris, avec une solennité grotesque. Jeunes littérateurs, allez entendre les Quintiliens de l'Université. Fidèles à la routine, ils vous diront, en d'autres termes : — *Faites du Grétry! faites du Grétry!* » Mais on n'apprend pas à faire du Grétry. Nul ne peut enseigner à trouver des pensées ingé-

nieuses, touchantes, spirituelles, sublimes, piquantes, bouffonnes, scintillantes de jeunesse et de nouveauté, des idées égales en mérite à celles que nos anciens prosateurs, rimants ou non rimants, ont jetées avec profusion sur leurs pages immortelles. Comme Grétry, ces hommes de génie étaient mélodistes féconds ; mais la science de l'harmonie du langage leur était inconnue. A cet égard l'instinct seul les guidait. Ce qu'ils ont écrit d'excellent est l'effet d'un hasard heureux. Grétry n'a-t-il pas souvent rencontré des mouvements de basse pittoresques et bien sonnants ? Si, comme l'auteur de *Tartufe* et du *Sicilien*, ils avaient senti la nécessité de joindre l'élégance, la variété des rhythmes, le parfait agencement des mots, (qui sont les notes du littérateur), le charme d'une élocution toujours harmonieuse, à l'opulence de leurs pensées, ils auraient touché le but avec une admirable justesse. C'est alors que vous pourriez à bon droit les appeler *classiques*. Plaisants classiques, singuliers modèles, que ceux dont l'imitation trop fidèle doit vous plonger dans les ténèbres de l'erreur !

L'inspiration peut manquer ; le *dicendi modus*, le style, jamais. Entendez-vous, jamais ! Croyez-vous que si Buffon avait eu réellement la conscience, le sentiment de l'harmonie, son style n'aurait pas toujours été d'une exquise correction sur ce point ? Il nous parle du *Cygne ;* le début de son discours est un modèle ravissant de gracieuse sonorité. Pourquoi, dès le second paragraphe, offense-t-il l'oreille qu'il vient de charmer ? Si cet heureux prélude n'était pas un effet du hasard, une bonne fortune imprévue, Buffon aurait-il si brusquement changé de gamme ? Ce naturaliste éloquent n'aurait-il pas mieux ajusté les mots si bien choisis de son exorde célèbre du *Cheval ?* Tout est sublime de pensée, d'expression, de poésie, en ce morceau capital. Nous voyons l'ardent, le noble coursier, bondir, ouvrir ses naseaux, dresser l'oreille, et, le poil hérissé, répondre fièrement aux appels de la trompette. Hélas ! pourquoi faut-il que l'auteur boite et baîlle en nous disant d'aussi belles choses ?

Un Mozart ne se trompe jamais : les fougueuses licences d'un Beethoven sont justifiées par l'oreille. Une fausse-relation employée à propos sur une situation dramatique déchirante, devient une beauté merveilleuse et d'un effet cruellement incisif; témoin l'accord placé, dans *Guillaume Tell*, sous l'agrégation de mots si grotesquement ridicule : *Mon père, tu m'as dû maudire.* Aussi M. Meyerbeer, toujours musicien du lendemain, s'est-il empressé de caser dans son écrin, cette perle modeste, discrète et d'une exquise nouveauté, pour la repiquer, avec ophicléides et trombones, dans le IVe acte des *Huguenots*. Elle y figure sur ces paroles : *Glaives pieux ! saintes épées !*

Maintenant prouvez-moi que les innombrables cacophonies, plus ou moins acerbes et tourmentantes, que l'on rencontre dans tous vos classiques, sont le résultat d'une volonté bien arrêtée, d'un parti pris; nous traiterons alors la question sous un autre point de vue. Jusqu'à ce moment, vous me permettrez de dire que tous vos classiques se sont trompés grossièrement par ignorance complète de l'harmonie du langage, dont ils soupçonnaient à peine l'impérieuse nécessité. En littérature, en musique, cinq ou six fautes suffisent pour faire juger un homme. Il s'est trompé six fois sans reconnaître ses erreurs, sans les corriger, croyez qu'il se trompera mille fois encore avec le même aplomb et la même sûreté de conscience.

— Surtout gardez-vous bien de croire que quelqu'un ait écrit en français depuis le règne de Louis XIV; la moindre femmelette de ce temps-là vaut mieux pour le langage que les Jean-Jacques, Diderot, d'Alembert, contemporains et postérieurs; ceux-ci sont tous ânes batés, *sous le rapport* de la langue, pour user d'une de leurs phrases; vous ne devez pas seulement savoir s'ils ont existé. PAUL-LOUIS COURIER, *Lettre à M. Boissonnade*, Frascati, le 23 mars 1812.

Que cela soit ou non, peu m'importe; l'opinion de Courier est étrangère à la question dont il s'agit. Mais je n'en suivrai pas moins l'exemple de ce critique, en disant que les

patresses, les chevrières du Léberon et du mont Ventour sont plus sensibles à la mélodie élégante et pure du langage que pas un de nos classiques ne l'a jamais été. Voyez avec quel soin, quel artifice, quelle ruse soudaine et subtile, ces Andalouses de la France, dans leur *hablar gangozo*, ajustent leurs phrases de manière à les rendre toujours limpides et suaves, à leur donner de la vigueur, sans offenser l'oreille la plus délicate. Pour elles, ce n'est point assez d'éviter le concours odieux des mauvais sons, de parer les hiatus au moyen des lettres euphoniques, de supprimer dans la prononciation la plus grande part des consonnes finales, en disant *à-z-A* au lieu d'*à Apt.* Afin d'arrondir, de polir, d'adoucir encore cette expression; afin de lui donner un tour plus agréablement sonore, elles ajouteront adroitement au nom de la ville celui de sa patronne, et diront *à Sant' Anna d'A;* phrase plus étendue, il est vrai, mais que son prolongement rendra bien plus harmonieuse. C'est le groupet, que les virtuoses de la musique savent introduire à propos dans une cabalette, pour en lier les notes, en faisant précéder le rubis par une chainette de perles.

Je pourrais citer encore une infinité d'exemples de ces artifices de langage, que l'instinct seul inspire aux gardeuses de moutons et de chèvres de la Provence. Il faut bien que j'aie recours aux périphrases; le mot *bergère* n'existe plus. Boucher et Florian ne l'ont-ils pas détruit, en créant des bergères que l'on ne peut rencontrer que dans les romans ou sur les trumeaux?

Une de ces chevrières se présente chez une dame d'Avignon, qui demandait une femme de chambre. — Parlez-vous français? — Ah! madame, soyez tranquille, vingt jours me suffisent pour apprendre votre jargon. » La jouvencelle ne croyait pas être aussi malicieusement spirituelle.

Rhéteurs universitaires, professeurs de beau langage, Quintiliens français, à quoi servent les leçons que vous donnez? Quel est, quel peut être le résultat du labeur pour lequel on vous rémunère? si le travail que vous faites n'était

qu'inutile; si vous laviez la tête d'un nègre et ne perdiez votre savon ; si vous montiez sur les tours de Notre-Dame, le sabre aux dents, le pistolet au poing, afin de garder la lune des loups; je ne réclamerais point contre la douceur de vos sinécures. Mais votre labeur est infiniment nuisible; vous dites la messe à rebours, et pourtant vous n'êtes pas sorciers ; votre mission est de fausser l'intelligence de tous ceux qui sont assez imprudents pour franchir le seuil de vos collèges. Doués du plus heureux instinct pour la mesure des vers, ayant déjà composé des chansons admirablement rhythmées, vos élèves ne pourront défendre longtemps leur goût, leur sentiment, leur oreille contre les atteintes de vos pernicieuses leçons. A force de vous entendre louer, proner, exalter, avec le zèle d'une conviction profonde, vos lyriques favoris, les pauvres diables qu'on vous a chargés de corrompre, feront du lyrisme, ou du gachis, à la manière de Quinault, de Racine, de J.-B. Rousseau, de Bernard, de Voltaire même, le plus barbare entre ces barbares. Deux mots de préface, de prélude, les auraient prémunis contre le danger qui les menaçait; il suffisait de leur dire : — Mes amis, ces lignes rimées présentent des idées gracieuses, admirables, sublimes, dont il est bon de s'inspirer ; mais les auteurs illustres qui les ont trouvées n'ont pas jugé convenable de les ajuster en vers. Admirons les pensées du poète et déplorons la maladresse du versificateur. »

Voilà comment on peut tirer des enseignements très profitables de l'analyse raisonnée d'un ouvrage défectueux; d'un livret de Quinault comme d'une partition de Grétry. La prose la plus raboteuse, celle de Montesquieu, de Fénélon, de Bossuet, de J. J. Rousseau, de Voltaire, par exemple ; que dis-je? le fatras discordant au suprême degré de Marivaux, de La Harpe, de La Rochefoucauld, de La Bruyère, etc., etc., etc., la prose surtout de nos historiens! serviront de thème à des leçons d'une grande utilité ; si le professeur est assez exercé dans le mécanisme de la langue française pour discerner le mauvais de l'excellent; si dans les belles phrases, dans les pé-

riodes magnifiques de Bossuet et de J.-J. Rousseau, dans les malicieuses pages de La Bruyère et de Voltaire, il peut à l'instant signaler à ses disciples les mots dont la rencontre offense, déchire l'oreille et l'œil ; si le professeur est habile au point de montrer le fort et le faible du style de ces grands trouveurs, il aura rempli dignement sa mission. Poursuivant son œuvre de progrès, il fera bien de donner à ses élèves plusieurs pages de nos prosateurs les plus renommés, en invitant ces disciples à les rapporter corrigées de toutes les fautes de sonorité, des hiatus, des cacophonies, dont elles sont trop libéralement pourvues. Boinvilliers aurait dû songer à cette espèce de cacographie dont l'utilité ne saurait être contestée. Elle formerait nos jeunes littérateurs à la vraie, à la parfaite, à la seule harmonie du style, jusqu'à ce jour à peu près ignorée des écrivains français. Elle permettrait de publier des éditions avec soin rajustées, *expurgatæ*, de quelques opuscules, souvent réimprimés, tels que *Zadig*, *Candide*, *le Temple de Gnide*, *le Lévite d'Ephraïm*, *Paul et Virginie*, *Atala*, *René*, dont on rendrait ainsi la lecture complétement agréable.

Mais suivre aveuglément la routine des écoles, admirer, admirer, admirer stupidement, comme Trublet compilait, compilait, compilait ; opiner... du bonnet de ses prédécesseurs; regarder comme chose jugée ce que nos anciens ont approuvé, sans examiner si ces mêmes anciens étaient munis d'un œil clairvoyant et d'une oreille sensible ; louer quand même sans restriction, sans aucune observation critique, laisser l'art stationnaire, bien mieux ! arrêter ses progrès en barbouillant vos élèves de toutes les erreurs, de toutes les fariboles moisies de l'école, c'est se montrer ouvertement les corrupteurs d'une jeunesse dont le seul desir est de s'instruire, et qui pense, en venant chez vous, y trouver la doctrine dans toute sa pureté.

Una fides ; si les maîtres du Conservatoire de Musique suivaient les errements de l'Université, si par hasard l'un d'eux s'avisait de dire à ses élèves, *faites du Grétry !* comme vous

dites aux vôtres, *faites du Quinault, du Racine, du Montesquieu, du LaHarpe!* le gacheux imprudent s'estimerait fort heureux que la fenêtre de sa classe fût élevée seulement d'un étage; la cadence rompue en serait moins périlleuse!

Dans la rue Bergère, on professe une doctrine excellente et de tout point moderne. De l'autre coté de la Seine, les instituteurs sont encore encroutés de vieilles erreurs, de principes damnables et corrupteurs; accordez-vous enfin, je vous l'ai dit : *Una fides!* l'enseignement doit marcher d'un pas égal, sur une seule route, puisqu'il tend au même but. Professeurs de l'Université, ralliez-vous aux professeurs du Conservatoire, fils ainé de la République, abjurez de gothiques hérésies, et croyez que, pour arriver à l'accord parfait, les musiciens ne seront *jamais* disposés à prendre votre unisson, en revenant aux traités d'harmonie de Nivers, de Loulié, de Blainville, et même du grand Rameau.

Si nous avons maintenant beaucoup de musiciens instruits, dont le style est irréprochable, élégant même, c'est au Conservatoire que nous devons cet avantage. Mais aussi que de praticiens stériles, d'aligneurs de notes insipides, cette école n'a-t-elle pas jetés vers nos théâtres? Que d'honnêtes cordonniers, tailleurs, maçons ou perruquiers ont abandonné leur état pour se livrer à la fabrication de la musique! s'imaginant que l'on alignait les notes avec autant de facilité que les points d'une couture ou les moellons d'un mur. Voltaire leur aurait dit : — Faites des perruques, *et iterum* des perruques. » Autrefois la fièvre du génie, le besoin impérieux de produire, l'affluence des mélodies qui voulaient s'échapper, jaillir d'un jeune cerveau, poussaient vers la science de rares disciples, êtres privilégiés ayant reçu du ciel la secrète influence, musiciens créateurs, nés pour inventer, qui souvent n'attendaient pas les avis du maître; et guidés seulement par leur instinct heureux, donnaient un libre cours au torrent de leurs pensées. Achille saisit l'épée qui vint briller à ses yeux, son instinct en fit un héros. Le Conservatoire apprend la charge en dix ou douze temps à des centaines de

tourlourous, qui seraient d'excellents fusiliers, mais qui, malheureusement pour nous et pour eux, veulent tous commander une armée.

Monsigny, Grétry, Dalayrac, Dezède, Boieldieu, Bellini, Rossini même, ont commencé par écrire de la musique sans savoir ce qu'ils faisaient, mais ils savaient fort bien ce qu'ils voulaient faire. Le génie pressent, devine ce que le praticien n'apprend qu'à force d'attention, de soins, de labeur opiniâtre. Ces compositeurs façonnés à la mécanique, ces bœufs à qui la nature a refusé la faculté de créer, de rossignoler comme les virtuoses de nos bois, entasseront de bizarres mais réguliers accords sur une lourde et triviale psalmodie, et croiront avoir fait un opéra quand ils auront dessiné correctement les pages d'une longue partition. Le Conservatoire inonde la France de compositeurs médiocres ou mauvais, d'ouvriers sans imagination, et cette majorité formidable par ses intrigues se coalise, s'empare et se maintient dans tous les postes éminents, hélas ! trop peu nombreux chez nous.

La science est bien peu de chose sans le génie ; à cette condition elle est à la portée de tout le monde. On pourrait même dire que la science n'existe point sans le secours de l'imagination. Traiter un motif comme Hændel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini, Weber, l'ont mille fois traité, n'est pas seulement un résultat de l'étude, mais bien un fruit savoureux, une conquête du génie. Attribuer au travail scolastique les résultats victorieux obtenus par les maîtres que je viens de citer, ne voir dans les oratoires de Hændel, de Bach, dans les symphonies de Haydn, de Mozart, de Beethoven, dans les ouvertures de Cherubini, de Weber, de Mendelssohn, dans les finales et les morceaux admirablement concertés de Rossini, ne voir dans la fugue libre et miraculeuse de *la Flûte enchantée*, qu'un travail harmonique ajusté curieusement par un maître immergé dans les arcanes profonds de la science et ferré jusqu'aux dents des subtilités de l'école, c'est se tromper le plus grossièrement du monde. Ce travail est aussi le produit merveilleux du génie, l'idée et ses

piquantes métamorphoses ont vu le jour au même instant : Minerve est sortie tout armée du cerveau de Jupiter.

Pourquoi donc M. Meyerbeer s'obstine-t-il à garder ses Minerves captives? Pourquoi lance-t-il trois opéras éborgnés, privés de leur ouverture? Pourquoi laisser ainsi trois fois échapper l'occasion de traiter un motif savamment? Vous me direz sans doute que Beethoven ayant produit quatre belles ouvertures pour un seul opéra, les trois symphonies supplémentaires de *Léonore* offrent une compensation plus que suffisante et qui doit consoler bien des amateurs affligés d'un cruel déficit. Avant d'obtenir une place à coté de Mozart, de Rossini, de Mendelssohn, un musicien doit nécessairement traiter un motif dans le style de ces maîtres.

Mais parmi ceux dont le mâle génie
Vient d'échapper au sacrificateur,
Il en est un qu'a choisi Polymnie,
Pour l'animer de son feu créateur.
— Viens, lui dit-elle, et m'écoute en silence;
Heureux Vinci : tu seras inventeur;
Et c'est par toi que mon règne commence. »
Le jeune enfant, que cet espoir ravit,
Prête l'oreille, et se tient immobile;
— Parle, dit-il, je brûle d'être habile,
Et me dévoue à l'art qui me séduit.
— Lorsque à tes yeux la rose ou l'anémone
S'épanouit : quand les dons de Pomone,
Le doux raisin, la pêche au teint vermeil,
Sont colorés aux rayons du soleil,
Tu crois jouir de la simple nature.
Apprends, mon fils, que la fleur, que le fruit,
Tient sa beauté d'une lente culture;
Que la nature a d'abord tout produit,
Négligemment comme le fruit sauvage,
Comme la fleur des champs et des buissons;
Et que plus riche, et plus belle, plus sage,
Elle doit tout à l'heureux esclavage,
Où la tient l'art formé par ses leçons.
Oui, son disciple est devenu son maître :
En l'imitant, il sait la corriger;
Il suit ses pas pour mieux les diriger;

Il rend meilleur tout ce qu'elle fait naître,
Et l'avertit de ne rien négliger.
C'est par ses soins qu'est devenu fertile
Le beau, le bon, l'agréable et l'utile.

Du laboureur écoute la chanson :
Elle ressemble au fruit de ce buisson;
Et cette fleur pâle, simple, inodore,
Qui, sous la faux, tombe avec la moisson,
Je l'avais prise inculte à son aurore,
Ce fruit sauvage est pour moi précieux.
Je le cultive, il croît, il se colore;
Je le cultive, il s'embellit encore;
Le voilà mûr, il est délicieux.
Imite-moi : sous un orme où l'on danse,
Tu vois souvent Philémon et Baucis
Sauter ensemble! Un pas lourd, mais précis,
Marque le nombre, et note la cadence.
Le mouvement, dans les sons de la voix,
A pour l'oreille un attrait qui l'enchante.
Dans ses forêts le sauvage qui chante,
Fidèle au rhythme, en observe les lois.
Tel est le chant, même dès sa naissance;
Garde-toi bien, par l'erreur aveuglé,
De lui donner un moment de licence;
Comme un pendule, il doit être réglé,
Et la mesure en est l'ame et l'essence.
Ce n'est pas tout : suspendus à propos,
Ses mouvements sont mêlés de repos.
Ainsi les sons, liés en période,
Auront leur cercle aussi bien que les mots;
Va, mon enfant, laisse dire les sots :
Comme l'esprit, l'oreille a sa méthode.

On te dira qu'un style mutilé,
Dur, raboteux, dissonant, ampoulé,
A la nature est un chant qui ressemble.
N'en crois jamais que l'oreille et l'instinct,
Qui d'un chant pur, analogue et distinct,
A préféré la rondeur et l'ensemble;
Le grand problème et l'écueil de mon art,
C'est le *motif*, c'est ce coup de lumière,
Ce trait de feu, cette beauté première,
Que le génie obtient seul du hasard :

Un long travail peut donner tout le reste.
Par des calculs on aura des accords ;
Avec du bruit on remuera les corps;
Mais la pensée est comme un don céleste,
Je la réserve à mes vrais favoris ;
Je te la donne, à toi que je chéris.
Un maladroit quelquefois la rencontre ;
Mais il la gâte ou la laisse échapper ;
L'esprit, le goût, l'habileté se montre
Dans le talent de la développer.
D'un dessin pur l'unité variée,
Un tour facile, élégant, arrondi,
Un essor libre et sagement hardi,
Et la nature avec l'art mariée :
Voilà le chant par les dieux applaudi. »

MARMONTEL, *Polymnie*, Chant II.

L'immense fortune du *Guillaume Tell* de Rossini, la victoire éclatante que ce chef-d'œuvre, bien réel ! vient de remporter à sa dernière reprise (février 1852), me semblent de vigoureuses et louables protestations contre l'opéra-franconi, dont la musique est brossée avec le balai du peintre en décors, et la recette officieusement complétée avec l'or d'un bienfaiteur anonyme. Les recettes de ce *Guillaume Tell*, d'elles-mêmes et sans effort, s'élèvent à 10,000 francs, et je ne crains pas de m'exposer en affirmant que l'auteur du *Barbier de Séville* n'a jamais glissé dans la main d'aucun entrepreneur de spectacle la bourse dont Almaviva sait faire un si fréquent usage. Sa verve est assez fertile en moyens comiques et de bon goût pour qu'il ait recours aux facéties de ce genre; sa dialectique est assez persuasive, il n'éprouvera pas le besoin d'employer les arguments que Basile nomme *irrésistibles*.

—Si l'on a vu les recettes monter si souvent à 9 ou 10,000 fr. pour les opéras de Meyerbeer, à l'époque de leur nouveauté, c'est que *Robert le Diable* avait soin de régaler journellement, à ses frais, par billets d'avance acquittés aux bureaux, ou portés sur un compte courant, un nombre de chevaliers, de gentes damoiselles suffisant pour amener dans la caisse du théâtre un

solde mineur ou majeur de 1,000 à 3,000 fr. *Sic itur ad astra.* Robert ayant abandonné la partie adroitement engagée et gagnée, il a fallu tirer ce diable par la queue, position moins avantageuse. O diable magnifique et précieux pour un directeur d'Opéra ! Diable financier, finançant, que de fois n'a-t-on pas invoqué la magie de ton art ! *Prophète* annonçant, promettant à coup sûr des recettes, avec quelle ardeur n'aurait-on pas vidé la coupe de ton *Africaine*, présentant *le Mancenilier* cuit à point !

» Comme nos professeurs du Conservatoire ont, jusqu'à ce jour, négligé de faire connaître à leurs élèves le moyen d'obtenir à volonté les recettes de 10,000 fr., j'ai dû révéler à mes compatriotes la botte secrète, importée à notre Académie royale de Musique par un étranger. Les armes doivent être égales pour cette lutte, comme pour le combat des *Huguenots*. **Chacun pour soi**, l'argent **pour tous** ceux qui possèdent une fortune immense. » *Mémorial du Grand-Opéra*, Paris, 1847, in-8 de 64 pages, prix 1 fr. Mme Jonas, à l'entrée du foyer de l'Opéra.

Joseph, opéra de Méhul, n'eut qu'un succès d'estime en 1807 ; on le remet en scène, et toutes les trompettes de la Renommée suffisent à peine pour célébrer, en 1852, le triomphe de ce chef-d'œuvre devenu merveilleux parce qu'on a pu le comparer aux jeunes croûtes qui lui servent de cortège. Jugez si nous sommes en progrès, et si nous allons *calando, perdendosi !*

— Tout persuadé *que* je suis *que* ceux *que* l'on choisit pour *de* *di*fférents emplois, chacun se*lon son* génie et sa profes*sion font* bien ; je me hasar*de de di*re *qu'il* peut se faire *qu'il* y ait au monde plusieurs personnes *connus ou inconnus*, *que* l'on n'emploie pas, *qui* feraient très bien. LA BRUYÈRE.

Que d'accrocs, d'embarras, d'horribles dissonances ! quelle construction barbare ! je pourrais citer une infinité de phrases ainsi bâties par le même écrivain ; mais son digne confrère La Rochefoucauld mérite aussi notre attention.

Nous sommes éle*vés à un* rang *et à des di*gnités au-*dessus de nous ; nous* sommes engagés dans une profession nouvelle,

où la nature ne nous avait pas destinés. Tous ces états ont chacun un air qui leur convient, mais qui ne convient pas toujours avec notre air naturel. Ce changement de notre fortune change souvent notre air et nos manières, et y ajoute l'air de la dignité, qui est toujours faux quand il est trop marqué, et qu'il n'est pas joint et confondu avec l'air que la nature nous a donné. Il faut les unir et les mêler ensemble, et faire en sorte qu'ils ne soient jamais séparés.

» On ne parle pas de toutes les choses sur un même ton, et avec les mêmes manières. On ne marche pas à la tête d'un régiment, comme on marche en se promenant. Mais il faut qu'un même air nous fasse dire naturellement des choses différentes, et qu'il nous fasse marcher naturellement et comme il convient de marcher à la tête d'un régiment et à une promenade.

» Il y en a qui ne se contentent pas de renoncer à leur air propre et naturel pour suivre celui du rang et des dignités où ils sont parvenus. Il y en a même qui prennent par avance l'air des dignités et du rang où ils aspirent. Combien de lieutenants généraux apprennent à être maréchaux de France! combien de gens de robe répètent inutilement l'air de chancelier, et combien de bourgeoises se donnent l'air de duchesse!

» Ce qui fait qu'on déplaît souvent, c'est que personne ne sait accorder son air et ses manières avec sa figure, ni ses tons et ses paroles avec ses pensées et ses sentiments : on s'oublie soi-même et on s'en éloigne insensiblement; tout le monde presque tombe par quelque endroit dans ce défaut; personne n'a l'oreille assez juste pour entendre parfaitement cette sorte de cadence.

» Mille gens déplaisent avec des qualités aimables; mille gens plaisent avec de moindres talents. C'est que les uns veulent paraître ce qu'ils ne sont pas, les autres sont ce qu'ils paraissent, et enfin quelques avantages ou quelques désavantages que nous ayons reçus de la nature, on plaît à proportion de ce qu'on suit l'air, les tons, les manières et les sentiments qui

conviennent à notre *état et à* notre figure, *et on* déplaît à proportion de ce *qu'on* s'en éloigne. » LA ROCHEFOUCAULD, *Réflexions diverses.*

J'aime beaucoup les détails de mise en scène que La Rochefoucauld se plaît à nous donner. Il pose à merveille son acteur, dirige sa voix, son geste, le jeu de ses traits, l'expression de ses yeux, le fait sourire à propos, lui commande les mouvements énergiques, le déploiement noble et gracieux du corps ; il sait appliquer ingénieusement toutes les ressources puissantes et variées de la musique à la bonne, à l'excellente exécution du discours. Le bien dire n'est pas suffisant ; il faut encore que l'accompagnement du geste, de l'accent, du jeu de physionomie, vienne compléter l'ensemble ; et dessiner, colorer vivement ce que la parole aurait pu laisser dans la demi-teinte. Voilà ce que prescrit le philosophe, pour mettre le discours en parfaite harmonie avec des accessoires précieux, et faire accorder l'air avec la chanson. C'est charmant ! et si je reproduis une page si bien nourrie des préceptes utiles, qui brillent de tout l'éclat de la nouveauté, c'est que je l'admire à cet égard.

Comme le poison des universités n'a point dénaturé, corrompu mon intelligence, abruti mes sens (1), il me sera facile de prouver que cette même page est un modèle de barbarie au regard de la sonorité du style. Lacordaire peut bravement lire un chapitre de Luther ou de Calvin à son auditoire. Après en avoir hautement approuvé les passages orthodoxes, croyez qu'il y en aura, le dialecticien sera mieux posé pour en saper, foudroyer les hérésies. Voilà ce que les professeurs de l'Université devraient faire ; ils s'en abstiennent, et se gardent bien de justifier leur silence.

---

(1) Né le 1er décembre 1784, à Cavaillon, alors ville du pape, les universités avaient fermé leurs portes au moment où j'aurais pu commencer et suivre mes études littéraires. Ma virginité me resta.

Dans le pays il n'était point d'anesses.

La Rochefoucauld n'oublie aucun des plus petits détails de mise en scène; il veut que l'œil soit pleinement satisfait, que l'acteur présente le discours orné de tous les prestiges de la diction et du geste; en un mot, il veut admirablement accorder l'air avec la chanson. C'est à merveille pour ce qui regarde l'air; mais la chanson? faut-il la négliger, l'oublier? N'avons-nous pas une oreille, plus exigeante encore que l'œil, s'il s'agit de prose ou de vers? une oreille qu'il importe d'abord de charmer? L'adresse de l'orateur, l'artifice du comédien, seront prodigués en pure perte, si le discours est mal bati, si le drame est écrit en prose acerbe et rebutante, anguleuse et tourmentée, moulée enfin sur le patron que vous nous donnez ici.

— Éle*vés à un* rang, — me présente un mot hébreu, *Ésaü;* j'ai beau vouloir ne pas le voir et l'entendre; je l'entends et le vois, malgré toute ma résolution. Cet *Ésaü* reviendra quelques lignes plus bas, une canne à la main, l'auteur veut le mener à la promenade.

— *Et à des dig*nités, — j'avais entendu *cadédis;* mais *éadédi* n'est qu'une association grotesque de syllabes. Est-ce de l'iroquois? Je l'ignore. C'est au moins du Jouy : — Mon père, *tu m'as dû maudire!* »

— *Chacun un* me paraîtrait encore plus drôlatique, si La Rochefoucauld voulait bien accorder sa chanson avec l'air de *Trou la la*, disant : *Chacun un, chacun un*. Le refrain s'accorderait à ravir aux paroles.

— *Et y a*joute; — cette fois, le français du philosophe devient du latin bien connu, puisqu'on le chante à l'église comme au théâtre, dans le *Stabat mater :*

Eia, mater, fons amoris!

— Mar*qué et qu'il.* — *Quéèqu'il?* serait-ce par hasard le nom d'une ville voisine de Gayaquil?

— *Et les mêler* me semble un mot grec, *émêlé* cousin de *Sémélé.*

Les écrivains français ont une boîte, une casse, une caisse,

un caisson plein d'*et*, de *que*, de *car*, monosyllabes dissonants, dont ils saupoudrent leurs pages, sans égard pour l'oreille, et, qui plus est! sans raison, sans nécessité grammaticale. Que de millions d'*et* atroces ou simplement désagréables, pourraient être supprimés et remplacés par une virgule! celui-ci, par exemple :

— Il faut les réunir *et* les méler ensemble, *et* faire en sorte qu'ils ne soient jamais séparés. »

Écrivez : — Il faut les réunir, les méler ensemble, et faire en sorte qu'ils ne soient jamais séparés. »

Si la phrase est moins dissonante au moyen de cette indispensable suppression, n'est-elle pas aussi plus leste et plus correcte à l'égard de la syntaxe? *Ne quid nimis*, rien de trop, pas même un *et !* pas même un bémol, un soupir, un point!

— Que font dans leurs fatigues tant d'hommes que le besoin condamne à souffrir pour d'autres hommes, et dont les mains, la liber*té et* les jours sont vendus à des maîtres? » Cet effroyable *et*, parfaitement inutile, est colloqué par l'académicien Gresset dans un *Discours sur l'Harmonie*. Aussi l'ai-je remplacé par une virgule en citant le passage entier. Liber*té et !* Revenons à La Rochefoucauld.

— *Renoncer à leur air naturel* pour suivre *celui du rang et des dignités* où ils.... » *Tésouils* me paraît singulièrement arabe. *Pour suivre* est amphibologique; *afin de suivre* empêchait toute confusion avec le verbe *poursuivre*, mot que l'on saisit d'abord au passage, et que la réflexion peut seule faire abandonner.

Après nous avoir ainsi torturé sans pitié comme sans vergogne, le dériseur philosophe ose encore pousser la mystification jusqu'à nous dire, en son patois : — Personne n'a l'oreille assez juste pour entendre parfaitement cette sorte de cadence. »

Personne est un ingrat s'il ne mesure pas l'étendue immense de son bonheur.

Je laisse à mes lecteurs le soin d'examiner les autres barbarismes soulignés. Ils remarqueront sans doute que *per-*

sonne ne, se rencontre deux fois encore dans un paragraphe des plus courts. On retrouvera deux cents fois encore cet effroyable *personne ne* dans les *Maximes* du même auteur. Plus on veut donner de concision à la phrase, plus il faut l'épurer, la rendre mélodieuse et limpide. Les fautes, que l'œil ne signalerait point dans une longue période, y sont estampées à découvert, et brillent d'un éclat perfide et funeste.

— Person*ne ne* se plaint de son jugement. *Maxime* 89.

— Person*ne n'en* ose dire de son esprit. *Idem*, 98.

L'auteur ne pouvait-il pas écrire : *Nul ne se plaint*, ou, ce qui serait mieux encore : *personne au monde n'en ose dire*. La mesure du verset ne l'obligeait pas d'offenser cruellement et gratuitement l'oreille.

Voilà pourtant les œuvres, le style harmonieusement concis, le travail d'un philosophe que l'on met au rang des illustres prosateurs français. On a trois fois, cent fois raison, puisqu'il est aussi maladroit que les autres. Je le répète, on ne dira pas que j'ai choisi les endroits défectueux ; les pages que je reproduis ici, renferment des observations qu'un musicien devait recueillir; et voilà pourquoi je m'en suis emparé.

La Rochefoucauld nous donne la strette de sa fugue; il résume son discours, et le réduit en cette maxime, portant le numéro 249.

— Il n'y a pas moins d'éloquence dans le ton de la voix, dans les yeux et dans l'air de la personne, que dans le choix des paroles. »

Bravo, mon philosophe, bravissimo! un musicien, ami de l'harmonie, n'aurait pas mieux dit; et vous venez de parler aussi bien que Racine, Boileau, Massillon, Voltaire, Marmontel, La Harpe, les théoriciens; mais, hélas! je crains bien que vous ne soyez encore moins habile qu'eux dans la pratique.

Vous choisissez les paroles; c'est à merveille, mais vous ignorez complètement l'art de les assembler, de les disposer

harmonieusement ; l'art de faire des bouquets galants avec le tas de fleurs d'élite qui gisent à vos pieds. Ces mots choisis ne manqueront pas de former trop souvent des cacophonies, si vous les jetez au hasard sur le papier, leur disant : Va comme je te pousse, déchire l'oreille que tu viens de charmer, peu m'importe ! Que deviendront alors vos périodes les plus énergiques, vos phrases les plus ingénieusement éloquentes ou spirituelles ? Croyez-vous que le ton de la voix, les yeux et l'air de la personne, destinée à réciter ces paroles choisies, mais vicieusement ajustées, auront assez de pouvoir et de séduction pour captiver des auditeurs, flagellés de temps en temps par les *han*, *hi*, *hon*, *han*, *i é o u a*, de votre Lucinde ? Ne vaudrait-il pas mieux qu'elle fût muette ? Votre infante Ahihua pourra-t-elle aussi les réjouir comme un *allelüia*, si vous la faites bredouiller comme Bahis, et bégayer à la façon de Barbari, de Macroton, si vous l'aimez mieux ? Ces caricatures, charmantes dans les joyeuses comédies de Molière, frapperont de ridicule ou de mort vos épopées ou romans poétiques, vos discours en style prétentieusement orné, qui chantent faux trop souvent pour être écoutés, lus avec plaisir, par une oreille, un œil doués d'une certaine délicatesse.

Une maîtresse de pension, conduisant son joli troupeau de petites filles, élégamment ajustées, leur disait, au moment où je les rencontrai près de la Madeleine : — Mesdemoiselles, vous le voyez, le trottoir est immense, la chaussée est plus spacieuse encore, et d'une égale propreté ; pour se crotter, il faut absolument le vouloir ; je ne vous recommanderai qu'une seule chose : *Ne marchez pas dans le ruisseau.*

Il paraît que les prosateurs français n'ont jamais reçu, dans les collèges, un semblable avis au propre, comme au figuré. Lisez leurs ouvrages, et vous verrez qu'ils se plaisaient à marcher trop souvent dans le ruisseau, tant leur prose est crottée ; ce qui n'a point empêché tous ces aveugles-sourds de se moquer des vers de Chapelain.

Tout ce que je vous ai dit au sujet de la mélodie et de l'agréable, de l'énergique sonorité du langage, ne se rapporte qu'aux ouvrages destinés à charmer le cœur et l'oreille, aux poèmes en prose rimée ou non rimée, aux drames, aux discours avec soin préparés, aux opuscules dont le style doit être sans reproche, puisque l'auteur a pu surveiller tous les détails d'un petit cadre, avec un œil plus sévère et plus attentif; mais je laisse une entière liberté, je permets toutes licences aux personnes qui n'ont aucune prétention littéraire, telles que les écrivains politiques, les faiseurs de romans-feuilletons, de traités sur l'hippiatrique ou sur l'agriculture, les géographes, géomètres et même les grammairiens, les brosseurs de prose destinée aux épiciers, les rédacteurs des almanachs, des livres de blanchisseuse, et des cartes de restaurateur. Dans toutes les professions, dans tous les métiers, il y a des artistes, des ouvriers et des manœuvres, qui trouvent sans difficulté le placement de leurs productions. Exploiter la ganache est presque toujours une excellente chose, vu le nombre infini des imbéciles. En musique, en littérature, les ouvrages les plus mal batis ont souvent un succès immense. Lorsque la ganache mord, elle dévore, elle enrichit ses auteurs favoris.

La ganache aime la ganache
Comme la rose le zéphir.

Si les ouvrages qu'elle adopte, qu'elle affectionne étaient bien écrits, elle n'en voudrait pas. A chacun selon son mérite, à chacun selon son intelligence, ses goûts et ses besoins. Irais-je critiquer au regard de l'harmonie, des phrases de feuilletons qui ne sont pas même écrits en français? et pourtant je me suis permis d'adresser des observations à l'un de nos fameux restaurateurs au sujet de la prose qu'il distribuait à la foule de ses clients. *Filets de lapereau à la saint Garat*, lisait-on sur sa carte. — Je veux bien vous pardonner l'énormité de l'hiatus, lui dis-je; quoique restaurateur, vous n'êtes point obligé d'être plus délicat sur ce point que nos

académiciens, et pourtant on vous cite parmi les hommes de goût. Mais où diable avez-vous trouvé qu'il y eût un saint du nom de *Garat?* La réputation du chanteur Garat est européenne, mais je ne sache pas que ce virtuose ait été canonisé. D'un trait de plume, nous allons rectifier une erreur intolérable, et purger votre catalogue précieux d'un hiatus qui me blesse. Au lieu de ces mots d'une orthographe parisienne et bizarre *à la saint Garat*, écrivons, en italien, *alla zingara*, ce qui veut dire à la bohémienne, et vous aurez des filets de jeune lièvre à la bohémienne, comme vous avez des pois à l'anglaise, des langues de bœuf à l'italienne, des anguilles à la tartare, des carriks à l'indienne, des ortolans à la provençale, des tripes à la lyonnaise.

> Vous savez des étoffes vendre,
> Et leur prix en perfection;
> Mais ce que vaut l'occasion
> Vous l'ignorez, allez l'apprendre.

En parodiant l'affabulation que La Fontaine adresse au bon Nicaise, permettez-moi de vous dire : —Aucun de vos auteurs n'a connu parfaitement le mécanisme de la langue française. Tous ont joué plus ou moins bien d'un violon dont ils ignoraient le doigté; comme eux, vous êtes des routiniers, beaucoup moins habiles, il est vrai, mais vous pataugez aussi dans le bourbier de la routine. Comme eux, vous touchez faux trop souvent; il serait temps de toucher juste et toujours juste. Je vous signale encore ce mal; je mets le doigt au milieu de cette immense plaie, que vous n'aviez pas même aperçue, tant votre oreille est aveuglée! C'est à vous, docteurs, à faire l'application du remède que j'ai prescrit. Exercez votre sens auditif; et bientôt vous n'écrirez sous sa dictée que des phrases mélodieuses, limpides; le ressaut d'un hiatus vous fera bondir, vous fera dresser les cheveux à la tête; et vous repousserez ce barbarisme avec une telle énergie, qu'il n'osera plus se présenter à votre plume, à votre pensée. Essayez; l'heureux résultat que vous allez ob-

tenir sans effort, sans difficulté, doit vous engager à ne jamais écrire d'une autre manière. La Didon furieuse du jovial Scarron ne vous a-t-elle pas dit :

> Quand on s'est pendue un moment,
> On ne veut plus faire autre chose?

Vous avez des rhéteurs, des grammairiens dont je vénère la science profonde. Ils ont beaucoup fait pour le dialecte français; le malheur a voulu que nul d'entre eux n'ait été jusqu'à ce jour muni d'une oreille sensible à la vraie harmonie du langage. Comme le fagotier de Molière, ne pouvant former leurs élèves à parler mélodieusement, ils les ont rendus sourds; *similis simili gaudet.*

> Doux effet de la ressemblance!

Puisque les rhéteurs, les grammairiens n'ont jamais tenté l'œuvre de régénération de la prose française, adjoignez-leur un musicien; puisqu'un musicien vous a déjà fait connaître l'art d'écrire des vers lyriques, des vers mesurés, cadencés, bien rhythmés, bien sonnants, avec des mots français, que nos anciens croyaient dépourvus d'accent, de rhythme et de cadence. Prenez, si vous l'aimez mieux, prenez un mécanicien, qui vous dévoilera tous les rouages, les ressorts d'une langue dont les plus simples éléments vous sont inconnus. Vous tâchez maintenant d'assembler des moellons rocailleux, rétifs au cordeau; vous batirez alors en pierre de taille, en marbre, en porphyre; et cette langue française qui boite, bronche, trébuche à chaque instant sous vos mains inhabiles, sous vos pieds dénués d'éperons, va prendre le vol de l'aigle, va galoper avec l'énergie du lion et la coquetterie gracieuse d'une gazelle.

Dites que je suis un fou, dites que je suis un extravagant, un imbécile même! j'y consens. Peut-être ne le penserez-vous pas; n'importe, il faut que vous le disiez pour l'honneur de votre boutique. Je vous assigne à l'an 1889, nous verrons alors qui de nous a raison. *Ce que j'ai dit, on l'a fait;*

ce que je dis, on le fera: c'est mon épigraphe, mon refrain, dès longtemps estampé sur le *Journal des Débats*, et l'expérience m'a déjà prouvé trois fois, qu'il frappait juste comme l'archet de Baillot ou de Paganini.

A 1889 la quatrième épreuve.

Lorsque Mme de Sévigné s'applaudissait de n'avoir mis que vingt-huit journées pour aller de Paris à la capitale de la Provence ; vitesse alors plus que satisfaisante ; si quelque neveu de Nostradamus avait dit à la châtelaine des Rochers : — Madame, bien avant deux siècles, on fera le même trajet par terre, sans chevaux, sans hippogriffes, et sur des roues en vingt-huit heures ! » L'ingénieuse marquise n'aurait-elle pas entonné sur-le-champ une de ces litanies charmantes, dont elle a fourni le modèle en proclamant le mariage de Lauzun ? Après avoir épuisé les mots inscrits dans les dictionnaires français, n'en aurait-elle pas forgé de nouveaux pour signaler au monde entier la folie de l'astrologue impertinent et stupide ? Et pourtant !...

LES AMANTS MAGNIFIQUES.

MOLIÈRE, 1670.

Cette comédie-ballet fournit à Molière l'occasion de mystifier un poète de cour dont il avait à confondre l'orgueil. Benserade, chargé par le roi Louis XIV de la composition du *Ballet des Muses*, s'était vu forcé d'appeler Molière à son aide. Celui-ci avait écrit pour cette fête *Mélicerte* et la *Pastorale comique*. Le peu de succès de cette dernière production avait encouragé l'avantageux Benserade à prendre des airs de hauteur avec son collaborateur plus modeste. Ayant eu des premiers connaissance des *Amants magnifiques*, il dit, à l'occasion de ces deux vers du troisième intermède,

Et tracez sur les herbettes
Les images de vos chansons.

qu'il fallait sans doute lire :

Et tracez sur les herbettes
Les images de vos chaussons.

Molière probablement n'attachait pas une grande importance au distique ainsi parodié ; mais il n'était pas d'humeur à se laisser turlupiner par un faquin. — Le mépris, disait-il, est comme une pilule qu'on peut bien avaler, mais qu'on ne peut macher sans faire la grimace. » Il jura de se venger et tint parole aussitôt. Benserade jouissait à la cour, d'une immense réputation comme poète de ballets ; la fadeur et la recherche de ses compositions précieuses, où l'on rencontre pourtant des traits fort ingénieux, l'avaient entouré d'un grand nombre d'admirateurs. Molière, pour en venir à ses fins,

inséra dans le premier intermède des *Amants magnifiques*, pour le roi, qui représentait Neptune, des vers tout à fait dans le genre de ceux du poète bel-esprit. Il ne s'en déclara pas l'auteur, et ne mit que le prince dans sa confidence. Tous les courtisans, dupes de cette ruse, accablèrent de flatteries le complaisant Benserade, qui, par ses faibles dénégations, acheva de leur persuader que les stances étaient de lui. Quels durent être son dépit et sa confusion quand Molière, levant le masque, se déclara l'auteur de ce prétendu chef-d'œuvre ? Ce fut alors qu'il sentit combien était vrai le dernier vers du quatrain qu'il avait consacré lui-même au poète comique dans le *Ballet des Muses* :

> Le célèbre Molière est dans un grand éclat;
> Son mérite est connu de Paris jusqu'à Rome.
> Il est avantageux partout d'être honnête homme,
> Mais il est dangereux avec lui d'être un fat.

— Il faut que je vous conte une petite historiette, qui est très vraie, et qui vous divertira. Le roi se mêle depuis peu de faire des vers; MM. de Saint-Aignan et Dangeau lui apprennent comment il faut s'y prendre. Il fit l'autre jour un petit madrigal, que lui-même ne trouva pas trop joli. Un matin il dit au maréchal de Gramont : — M. le maréchal, lisez, » je vous prie, ce petit madrigal et voyez si vous en avez » jamais vu un si impertinent : parce qu'on sait que depuis » peu j'aime les vers, on m'en apporte de toutes les façons. » Le maréchal, après avoir lu, dit au roi : — Sire, votre majesté » juge divinement bien de toutes choses, il est vrai que voilà » le plus sot et le plus ridicule madrigal que j'aie jamais lu. » Le roi se mit à rire et lui dit : — N'est-il pas vrai que celui » qui l'a fait est bien fat ? — Sire, il n'y a pas moyen de lui » donner un autre nom. — Oh ! bien, dit le roi, je suis ravi » que vous m'en ayez parlé si bonnement; c'est moi qui l'ai » fait. — Ah ! sire, quelle trahison ! que votre majesté me le » rende, je l'ai lu brusquement. — Non, M. le maréchal, les » premiers sentiments sont toujours les plus naturels. »

» Le roi a fort ri de cette folie, et tout le monde trouve que voilà la plus cruelle petite chose que l'on puisse faire à un vieux courtisan. Pour moi, qui aime toujours à faire des réflexions, je voudrais que le roi en fît là-dessus, et qu'il jugeât par là combien il est loin de connaître jamais la vérité.»
Mme DE SÉVIGNÉ, *Lettres*, *n°* 22, 30 novembre 1664.

Boyer travailla pour le théâtre pendant un demi-siècle, et ne vit jamais réussir aucun de ses ouvrages. Afin d'éprouver si leur chute ne devait pas être imputée à la prévention défavorable que le public avait manifestée contre lui, il donna sa tragédie d'*Agamemnon* sous le nom de *Pader d'Assezan*, jeune homme arrivé nouvellement à Paris. La pièce fut applaudie avec enthousiasme. Racine même, le plus grand fléau de Boyer, se déclara pour l'auteur débutant. Tendant le jarret au milieu du parterre, alongeant le cou, Boyer au comble de la joie, s'écria d'une voix sonore et triomphante : — Elle est pourtant de Boyer, malgré mons Racine. »

Le lendemain cette même tragédie fut sifflée; et l'on publia le sonnet que voici.

On dit qu'Agamemnon est mort;
Il court un bruit de son naufrage;
Et Clytemnestre tout d'abord
Célèbre un second mariage.

Le roi revient, et n'a pas tort
D'enrager de ce beau ménage;
Il aime une nonne bien fort,
Et prêche à son fils d'être sage.

De bons morceaux par-ci, par-là,
Adoucissent un peu cela;
Bien des gens ont crié merveilles.

J'ai fort crié de mon coté;
Mais comment faire? en vérité,
Les vers m'écorchaient les oreilles.

— Un motet, chanté devant la duchesse d'Urbin, fut écouté

de la manière la plus indifférente, parce que l'auteur n'avait pas été nommé. Dès que l'on eut appris que cette composition était du célèbre Josquin Deprès, les marques d'une admiration excessive éclatèrent de toutes parts. CORTEGGIANO DE CASTIGLIONE.

— Le motet *Verbum bonum et suave* était chanté depuis longtemps à la chapelle pontificale de Rome, comme une œuvre de Josquin Deprès, et considéré comme une des meilleures productions de l'époque, lorsque Adrien Villaert, qui plus tard acquit une grande renommée, quitta la Flandre pour visiter l'Italie. Villaert entendit exécuter ce motet à Rome, et fut assez imprudent pour s'en déclarer l'auteur. Dès ce moment, le chef-d'œuvre fut mis au rebut et cessa de figurer sur le répertoire. ZARLINO.

La duchesse de Polignac étant grosse, afin d'être plus à portée de faire sa cour à la reine Marie-Antoinette pendant l'été, pria Mme de Boufflers de vouloir bien lui louer sa villa d'Auteuil, renommée pour ses jardins. Cette dame lui répondit par les vers suivants :

Tout ce que vous voyez conspire à vos desirs,
Vos jours toujours sereins coulent dans les plaisirs,
L'empire en est pour vous l'inépuisable source ;
Ou si quelque chagrin en interrompt la course,
Le courtisan, soigneux à les entretenir,
S'empresse à l'effacer de votre souvenir.
Moi je suis seule ici, quelque ennui qui me presse,
Je n'en vois dans mon sort aucun qui s'intéresse,
Je n'ai pour tout plaisir, madame, que ces fleurs,
Dont le parfum exquis vient charmer mes douleurs.

Mme de Polignac ayant montré les vers, tournure obligeante de la refuser, ses flatteurs les trouvèrent plats, mauvais, pitoyables, croyant qu'ils étaient de Mme de Boufflers : on ne manqua point de rendre à celle-ci le jugement rigoureux et solennel qu'en avait porté la société de la duchesse. — J'en suis mortifiée pour le pauvre Racine, car ils sont de lui ; »

telle fut la réponse de la châtelaine d'Auteuil. En effet, on les lit dans *Britannicus*, acte II, scène 3.

Crux, acteur du théâtre de Metz, fait représenter en cette ville une comédie de sa façon ayant pour titre *N'importe laquelle*. Il avait eu la précaution de ne pas l'annoncer comme une nouveauté. L'auditoire, croyant qu'elle avait été déjà jouée, approuvée à Paris, l'écouta sans prévention, la trouva fort bonne, et l'applaudit avec chaleur.

Crux voulut jouir trop tôt des douceurs d'un si brillant succès : il se nomma sur l'affiche du lendemain, et le charme s'évanouit. On s'arma de rigueur à la seconde représentation; un morne silence glaça d'effroi les comédiens pendant les deux premiers actes ; le troisième pourtant égaya l'assemblée et vint triompher des préventions défavorables du public. 1783.

Un marchand annonce mystérieusement au chevalier de Clairville, qu'il attend d'Italie un chef-d'œuvre, une Madeleine du Guide. L'amateur lui demande la préférence, on la lui promet ; il paye le tableau 2,000 livres. Quelque temps après, un ami de Mignard fait dire au chevalier de Clairville qu'il s'est laissé tromper, que la Madeleine n'est point du Guide, mais de Mignard. Le chevalier alarmé court chez ce peintre. — On prétend que ma Madeleine est de vous. — De moi ! répondit Mignard ; c'est me faire beaucoup d'honneur. Je suis bien sûr que M. Lebrun n'est pas de cet avis. — M. Lebrun jure qu'elle est du Guide. Je veux vous réunir avec quelques amis, nous dinerons ensemble, Lebrun nous dira ce qu'il en pense. » Mignard accepta l'invitation bien qu'il détestât ce rival, qui le lui rendait bien. Deux artistes d'un grand mérite, suivant la même carrière, se détestent toujours.

Après le repas, Clairville montre son tableau ; Mignard, d'un ton dédaigneux, dit : — Ma foi ! s'il est du Guide, je ne le crois pas du moins de sa grande force. — Il est du Guide,

réplique vivement Lebrun, de sa plus grande force, et je le soutiens. »

Tout le monde fut de son avis. — Et moi, messieurs, s'écrie Mignard, je parie trois cents louis d'or qu'il n'est pas du Guide. » La dispute s'échauffa; Lebrun voulait accepter le défi; l'affaire était engagée autant qu'elle pouvait l'être pour la gloire de Mignard. — Non, monsieur, reprit-il, je suis trop honnête homme pour parier à coup sûr. M. le chevalier, vous avez payé ce tableau 2,000 livres; je dois vous les rendre; la Madeleine est de moi. »

Lebrun ne se montrait pas moins incrédule. — Rien n'est plus aisé que d'en obtenir la preuve, continua Mignard; sur cette toile, qui vient de Rome, était le portrait d'un cardinal: je vais en découvrir la barrette. » Le chevalier tremblait pour son tableau. — Ne craignez rien, dit Mignard, celui qui l'a fait peut bien le raccommoder. » Il frotte avec un pinceau trempé dans de l'huile les cheveux de la Madeleine, et la barrette cardinale apparut. Personne alors ne douta de la vérité, Mignard jouit du dépit de son rival comme d'un triomphe. Vainement il offrit à Clairville de reprendre son argent; ce généreux amateur pensait, avec raison, qu'un tableau devenu l'objet d'une pareille méprise, et signalé par une aventure aussi piquante, méritait d'être conservé, prisé comme un original de l'école italienne.

Michel-Ange Buonarotti, persuadé que l'ancienneté de quelques statues jugées antiques est souvent douteuse, voulut s'en assurer davantage, et prouver aux savants l'incertitude de leurs connaissances. Il fit secrètement, à Florence, un Amour en marbre, d'une grande beauté. Cette statue achevée, il lui casse un bras qu'il cache dans son atelier. Après avoir donné des teintes de vétusté au reste de la figure, il l'enfouit lui-même, pendant la nuit, dans un endroit où l'on devait bientôt creuser pour batir les fondations d'un édifice. Cet Amour fut découvert, et les connaisseurs prétendus s'empressèrent d'admirer cette merveille attribuée aux anciens.

Le cardinal de Saint-George l'acheta, comme un des plus beaux ouvrages de l'antiquité, s'estimant fort heureux d'en faire l'acquisition, même en la payant très cher.

Lorsque ces enthousiastes eurent assez discouru sur le chef-d'œuvre que l'on venait de rendre à la lumière; quand ils eurent épuisé toutes les formes de l'éloge, et multiplié leurs arguments dont la conséquence avait pour but de prouver la supériorité des anciens sur les modernes, Michel-Ange montra le bras cassé qu'il tenait caché sous sa cape, et le joignit à l'épaule de l'Amour. Il fallut bien reconnaître que le maître italien en était l'auteur. Le cardinal se couvrit de ridicule. Dès qu'il sut que la statue était de Michel-Ange, elle n'eut plus de mérite à ses yeux; il se hata de la rendre et se fit rembourser son argent.

Muret avait fait de très beaux vers latins, qu'il remit à Joseph Scaliger comme étant de Trabeas, ancien poète, écrivant six cents ans après la fondation de Rome. Il lui dit qu'il les avait trouvés dans un manuscrit. Scaliger le crut, il parla de cette précieuse découverte avec enthousiasme. Mais depuis, ayant su que Muret l'avait trompé, les vers si pompeusement exaltés furent critiqués amèrement par le savant, honteux de s'être laissé prendre au piège. Scaliger décocha l'épigramme suivante contre Muret que l'on avait brulé précédemment en effigie à Toulouse :

Qui rigidæ flammas vitaverat ante Tolosæ
Muretus, fumos vendidit ille mihi.

Voici les vers que Muret attribuait au romain Trabeas :

Here, si quærelis, ejulatu, fletibus
Medicina fieret miseriis mortalium,
Auro parandæ lacrymæ contra forent.
Nunc hæc ad minuenda mala non magis valent,
Quam nænia præficæ ad excitandos mortuos,
Res turbidæ consilium non fletum expetunt.

— En écrivant à M. Bigot pour le remercier, je lui envoyai

des vers latins où je m'étais servi du mot *turpificatus*. Il les fit voir à quelques personnes qui se choquèrent de ce mot, et le trouvèrent excellent, quand il leur eut fait voir qu'il était de Cicéron. » MÉNAGE.

— Il restait une copie de cette *Adelaïde* entre les mains des acteurs de Paris : ils ont ressuscité, sans m'en rien dire, cette défunte tragédie ; ils l'ont représentée telle qu'ils l'avaient donnée en 1734, sans y changer un seul mot, et elle a été accueillie avec beaucoup d'applaudissements : les endroits qui avaient été le plus sifflés ont été ceux qui ont excité le plus de battements de mains.

» Vous me demanderez auquel des deux jugements je me tiens. Je vous répondrai ce que dit un avocat vénitien aux sérénissimes sénateurs devant lesquels il plaidait : *Il mese passato, le vostre eccellenze hanno giudicato cosi ; e questo mese, nella medesima causa, hanno giudicato tutt' il contrario, e sempre bene :* Vos excellences, le mois passé, jugèrent de cette façon ; et ce mois-ci, dans la même cause, elles ont jugé tout le contraire, et toujours à merveille. »

» M. Oghières, riche banquier de Paris, ayant été chargé de faire composer une marche pour un des régiments de Charles XII, s'adressa au musicien Mouret. La marche fut exécutée chez le banquier, en présence de ses amis, tous grands connaisseurs. La musique fut trouvée détestable. Mouret remporta sa marche et l'inséra dans un opéra qu'il fit jouer. Le banquier et ses amis allèrent à son opéra : la marche fut très applaudie. — Eh ! voilà ce que nous voulions, dirent-ils à Mouret : que ne nous donniez-vous une pièce dans ce goût-là ? — Messieurs, c'est la même. »

» On ne tarit point sur de tels exemples. Qui ne sait que la même chose est arrivée aux idées innées, à l'émétique, à l'inoculation ? Tour à tour sifflées et bien reçues : les opinions ont aussi flotté dans les idées sérieuses, comme dans les beaux arts et dans les sciences.

« *Quod petiit, spernit ; repetit, quod nuper omisit.* »

VOLTAIRE, Préface d'*Adélaïde du Guesclin*.

— C'est souvent hasarder un bon mot et vouloir le perdre, que de le donner pour sien. Il n'est pas relevé, il tombe avec des gens d'esprit, ou qui se croient tels, qui ne l'ont pas dit, et qui devaient le dire. C'est au contraire le faire valoir, que de le rapporter comme d'un autre. Ce n'est qu'un fait et qu'on ne se croit pas obligé de savoir : il est dit avec plus d'insinuation, et reçu avec moins de jalousie ; personne n'en souffre : on rit s'il faut rire, et s'il faut admirer on admire. » La Bruyère.

Lorsque Voltaire présenta pour la première fois sa tragédie d'*OEdipe* aux comédiens français en 1718, ils la refusèrent, moins sous le prétexte frivole qu'il n'y avait pas assez d'amour dans la pièce, que par un véritable esprit de prévention, tant sur l'extrême jeunesse de l'auteur, que sur le succès incertain d'un premier coup d'essai. Plus de soixante ans auparavant, les comédiens de l'Hotel de Bourgogne avaient déjà fait voir jusqu'où peut aller la prévention. Tristan l'Hermite, en grande renommée alors, se chargea de présenter, comme étant de sa façon, une pièce d'un jeune auteur de ses amis. Elle fut acceptée avec les plus grands éloges. Tristan leur ayant dit ensuite qu'elle n'était point de lui, mais de Quinault, les comédiens se rétractèrent et ne voulurent plus donner que la moitié du prix offert. Tristan fit de vains efforts pour les ramener à leur première proposition ; et, ne pouvant y réussir, il s'avisa d'un expédient pour concilier leurs intérêts et ceux du jeune auteur. Il proposa d'accorder le neuvième de la recette de chaque représentation, pendant la nouveauté de la pièce ; on accepta ces conditions de part et d'autre ; et depuis on suivit la même règle. Telle est l'origine des droits d'auteur, qui ne furent constitués d'une manière convenable qu'en 1791.

— J'avais fait depuis longtemps la *Marche des Janissaires*, à la sollicitation d'un colonel qui m'en demandait une pour son régiment, je la lui envoyai : on l'exécuta ; elle parut détestable. Cette même marche employée dans *les Deux*

Avares, eut un plein succès. Presque tous les régiments se l'approprièrent, et le colonel qui l'avait rejetée, ne fut pas le dernier à l'adopter. » GRÉTRY, *Essais sur la Musique.*

— Je ne sais s'il y a rien au monde qui coûte davantage à approuver et à louer que ce qui est plus digne d'approbation et de louange, et si la vertu, le mérite, la beauté, les bonnes actions, les beaux ouvrages, ont un effet plus sûr et plus naturel que l'envie, la jalousie et l'antipathie. Ce n'est pas d'un saint dont un dévot sait dire du bien, mais d'un autre dévot. Si une belle femme approuve la beauté d'une autre femme, on peut conclure qu'elle a mieux que ce qu'elle approuve. Si un poète loue les vers d'un autre poète, il y a à parier qu'ils sont mauvais et sans conséquence. » LA BRUYÈRE.

— Tel à un sermon, à une musique, ou dans une galerie de peintures, a entendu à sa droite et à sa gauche, sur une chose précisément la même, des sentiments précisément opposés. Cela me ferait dire volontiers que l'on peut hasarder, dans tout genre d'ouvrages, d'y mettre le bon et le mauvais : le bon plaît aux uns, le mauvais aux autres ; l'on ne risque guère davantage d'y mettre le pire, il a ses partisans. » *Le même.*

— Tout le monde s'élève contre un homme qui entre en réputation : à peine ceux qu'il croit ses amis lui pardonnent-ils un mérite naissant et une première vogue qui semble l'associer à la gloire dont ils sont déjà en possession. L'on ne se rend qu'à l'extrémité, et après que le prince s'est déclaré par les récompenses : tous alors se rapprochent de lui, et de ce jour-là seulement il prend son rang d'homme de mérite.

» Nous affectons souvent de louer avec exagération des hommes assez médiocres, et de les élever, s'il se pouvait, jusqu'à la hauteur de ceux qui excellent, ou parce que nous sommes las d'admirer toujours les mêmes personnes, ou parce que leur gloire ainsi partagée offense moins notre

vue, et nous devient plus douce et plus supportable. »
Le même.

— C'est une faute contre la politesse que de louer immodérément, en présence de ceux que vous faites chanter ou toucher un instrument, quelque autre personne qui a ces mêmes talents ; comme devant ceux qui vous lisent leurs vers, un autre poète. » *Le même.*

Bon Boullongne saisissait parfaitement la manière des grands maîtres. Il peignit un tableau dans le style du Guide; et Monsieur, frère de Louis XIV, l'acheta pour un ouvrage de cet excellent peintre, après que Mignard lui eut assuré qu'il en était réellement. Bon Boullongue ne tarda point à se faire connaître pour le véritable auteur. Alors Mignard, un peu déconcerté de sa méprise, s'écria, presque en colère : — Qu'il fasse donc toujours des Guide, et non pas des Boullongne. »

— Je connus à Rome un antiquaire qui avait payé deux cents sequins une prétendue médaillle de l'empereur Othon, entièrement rongée de vert-de-gris et méconnaissable. Celui qui la lui avait vendue était graveur. Quoiqu'il fût très habile homme, il avait le défaut d'être moderne : c'en était assez pour qu'on fît peu de cas de ses ouvrages; de manière qu'avec beaucoup de talent ce pauvre diable mourait de faim. La nécessité vint lui inspirer un moyen de se venger de l'injustice qu'on lui faisait, et de rire aux dépens des sots. Il contrefit des antiques, il y réussit à tel point de perfection que les plus savants dans ce genre d'études en furent les dupes. Cette industrieuse tromperie opéra deux biens réels, en procurant du pain à l'excellent artiste, en punissant et guérissant peut-être un nombre de ces fous entêtés, qui sacrifient tout ce qu'ils possèdent pour faire un ramas de chétives et frivoles antiquailles. » DE M[o] BRON, *le Cosmopolite*, Londres, 1761, page 58.

Voltaire raconte qu'un jour, à souper avec une réunion de connaisseurs et de beaux esprits, on traitait avec le plus grand mépris les fables de La Motte qui venaient de paraître, assurant qu'il était impossible au nouvel auteur d'approcher jamais des fables les plus médiocres de La Fontaine. — Je leur parlai, dit-il, d'une nouvelle édition de ce même La Fontaine et de plusieurs fables de cet auteur qu'on avait retrouvées. Je leur en récitai une; ils furent en extase, et se récriaient : — Jamais La Motte n'aura ce style; quelle finesse, quelle grace ! on reconnaît La Fontaine à chaque mot. » La fable était de La Motte.

Les comédiens français allaient ouvrir leur nouvelle salle du faubourg Saint-Germain, que l'on nomma plus tard *Odéon.* Les auteurs s'étaient empressés d'écrire des pièces de circonstance pour cette ouverture solennelle. *Molière à la nouvelle salle ou les Audiences de Thalie*, comédie en un acte, est présentée par un auteur qui ne se nomme pas ; elle est lue, examinée, jugée par les comédiens qui la refusent à l'unanimité : en effet, un inconnu pourrait-il faire quelque chose de bon, de médiocre même? Ce tribunal accueille avec enthousiasme *l'Inauguration du Théâtre-Français*, misérable pastiche d'Imbert, auteur du *Jaloux sans amour;* le public siffla, dédaigna, conspua cette *Inauguration* le 9 avril 1782, jour de l'ouverture du théâtre.

Présent à cette soirée mémorable, La Harpe indigné s'écrie : — Voilà pourtant l'ordure que l'on a préférée à mon ouvrage ! — Comment, c'est vous qui... ! — Oui, c'est moi qui... — Ah! ah ! c'est bien différent! Que ne le disiez-vous? »

Après cette explication vive et courte, *les Audiences de Thalie* obtinrent la faveur d'être écoutées avec attention, la pièce fut relue et trouvée ingénieuse, admirable, charmante, aussi bien conduite qu'elle était bien écrite, et d'une piquante nouveauté; plus d'un imbécile s'avisa même de la proclamer sublime. Reçue avec acclamation, elle vint rem-

placer le pastiche d'Imbert, et le public applaudit de telle sorte qu'il semblait vouloir célébrer en même temps le triomphe différé de La Harpe et l'insigne bévue des comédiens.

Desforges-Maillard s'est acquis une espèce de célébrité par la ruse qu'il employa pour donner du prix à ses vers. Il avait concouru pour le prix de l'académie sans l'obtenir; piqué vivement, il crut que le meilleur moyen de prouver le mauvais goût de ses juges était de faire paraître son poème dans le *Mercure de France*. De la Roque, directeur de ce recueil périodique, refusa de se prêter aux vues du rimeur désappointé. Desforges insista; le directeur se facha, jeta le poème au feu, jurant de n'imprimer plus rien de la façon de l'auteur. Dans le dépit que lui causa cette cruelle résolution, Desforges eut recours à l'artifice le plus singulier. Il résidait alors en Bretagne, à Brédérac, domaine près du Croisic, sa ville natale, et non loin d'un vignoble appelé *Malcrais*. Il fit parvenir au *Mercure*, sous le nom de *Mademoiselle Malcrais de la Vigne*, un certain nombre de pièces légères dont l'honnête rédacteur fut charmé. De la Roque, trompé complètement, se prit d'une belle passion pour la muse du Croisic, qui reçut bientôt ce tendre billet : — Je vous aime, chère Bretonne; pardonnez-moi cet aveu; mais le mot est laché. »

La Roque ne fut pas la seule dupe de cette supercherie. On ne parlait dans Paris que des vers charmants de la divine Malcrais; il n'y eut pas de rimeur, de poète même qui ne s'empressât de lui rendre hommage par la voie du *Mercure*, honneurs que l'on porta jusqu'à l'apothéose. Voltaire et Destouches, au premier rang de cette foule de soupirants, se signalèrent à l'envi, et furent jaloux l'un de l'autre au sujet des réponses plus ou moins tendres qu'ils recevaient de la coquette. On connaît l'épître du premier :

Toi, dont la voix brillante a volé sur nos rives.....

Elle est imprimée dans ses œuvres. De tous les vers que la fausse Malcrais sut inspirer à ses amants ce sont les seuls

qui soient restés. Ceux même de Destouches ne valaient absolument rien.

Lorsque Desforges voulut enfin terminer cette comédie, qui durait depuis trois ans, et reprendre son véritable sexe, la plupart de ses adorateurs furent d'abord honteux du rôle qu'il venait de leur faire jouer aux yeux du public ; mais, en dernier résultat, la mystification fut encore moins fâcheuse pour eux que pour lui ; car du moment qu'il parut à découvert, on ne songea plus qu'à déprécier ses vers, à le couvrir de ridicule.

Desforges publia les *Poésies de Mlle Malcrais de la Vigne* en 1735, in-12.

Le 10 janvier 1738, Piron mettait en scène, avec le plus grand succès, l'aventure infiniment comique de la muse bretonne dans *la Métromanie*, et faisait dire à l'un de ses personnages :

> Voilà de vos arrêts, messieurs les gens de goût !
> L'ouvrage est peu de chose et le nom seul fait tout.

Comme il n'est que trop ordinaire que les ouvrages des peintres se vendent beaucoup plus cher après la mort de leurs auteurs, Teniers (David) ne pouvait tirer des siens le parti qu'il aurait desiré. Après avoir longtemps cherché quelque expédient, il ne vit rien de mieux que de cesser de vivre en apparence. Afin d'exécuter ce stratagème singulier, il s'éloigna de la ville d'Anvers, et fit répandre le bruit de sa mort. Pour donner plus de vraisemblance à la feinte, sa femme et ses enfants prirent le deuil, et montrèrent la plus grande affliction. La ruse eut tout le succès possible ; on vint en foule acheter, au poids de l'or, tous les tableaux du prétendu trépassé.

Rembrant, contemporain de Teniers, eut recours à la même supercherie, d'après le conseil de sa femme, et ne réussit pas moins.

Théodore Van Prée, d'Amsterdam, croyant peut-être qu'il y avait quelque danger à contrefaire le mort, feignit d'être ma-

lade et perclus de ses membres. On le voyait marcher dans les rues appuyé sur un baton, et faisant toutes les grimaces d'un homme qui va tomber à chaque pas. Un riche amateur se laissa prendre au piège. Il avait la plus grande envie d'acquérir trois tableaux de Van Prée, dont celui-ci demandait un prix exorbitant. L'amateur, le croyant très malade, se hata d'aller chez lui, et s'efforça de le rendre plus raisonnable. Le peintre, afin d'arriver plus adroitement à son but, toussa d'une voix faible, se plaignit de ses maux, parut exténué, dit que ses infirmités l'empêcheraient de pousser plus loin sa carrière, fit entendre qu'il voyait approcher sa dernière heure, et qu'il devait se faire des rentes viagères du peu d'ouvrages qui lui restaient. C'était justement là que notre artiste voulait en venir.

L'amateur offrit d'assurer six cents livres de rente, et se flattait encore d'avoir les tableaux à très bas prix, s'imagiginant que Van Prée s'éteindrait avant trois mois. L'acte de constitution de rente fut dressé par un notaire en forme authentique; et le peintre eut à peine assuré son marché qu'il recouvra la santé la plus robuste. Il se porta si bien depuis lors, qu'il jouit de cette rente pendant vingt-six ans, au grand regret de l'amateur.

Si quelques moralistes trouvaient que cette ruse n'était pas tout à fait innocente, je leur rappellerais que le cardinal Montalte l'avait employée déjà pour conquérir le trône de saint Pierre, sur lequel il s'assit en prenant le nom de Sixte V.

Le Nil a vu sur ses rivages
Les noirs habitants des déserts
Insulter par leurs cris sauvages
L'astre éclatant de l'univers.
Cris impuissants! fureurs bizarres!
Tandis que ces monstres barbares
Poussaient d'insolentes clameurs,
Le dieu, poursuivant sa carrière,
Versait des torrents de lumière
Sur ses obscurs blasphémateurs.

LE FRANC DE POMPIGNAN, *Ode sur la mort de J.-B. Rousseau.*

— Cette belle strophe s'était gravée dans ma mémoire, et j'en étais tout plein lors de mon premier voyage à Ferney en 1763. Je trouvai bientôt l'occasion d'en parler à Voltaire sans aucun air d'affectation, à table, et en présence de vingt personnes. J'eus soin seulement de ne pas nommer l'auteur. Je me défiais un peu de l'homme, et je voulais l'avis du poète. Il jeta des cris d'admiration ; c'était sa manière quand il entendait de beaux vers : jamais il ne les a écoutés froidement. — Ah, mon Dieu ! que cela est beau ! Eh ! qui est-ce qui a fait cela ? » Je m'amusai quelque temps à le faire deviner ; enfin je nommai Pompignan. Ce fut comme un coup de théâtre ; les bras lui tombèrent ; tout le monde fit silence et fixa les yeux sur lui. — Redites-moi la strophe. » Je la répétai ; et l'on peut s'imaginer avec quelle sévère attention elle fut écoutée. —Il n'y a rien à dire. La strophe est belle. » LA HARPE, *Cours de Littérature.*

— N'avez-vous jamais pris garde aux concerts, à l'Opéra, que la plupart du monde ne juge point ? Chacun tâche de lire dans les yeux des autres ce qu'il doit penser de ce qu'il vient d'entendre. Un sourire de celle-ci, un branlement de tête de celui-là, le tumulte ou le silence d'une partie de l'assemblée, causé souvent par le hasard ou par des circonstances étrangères à la musique, nous font approuver ou désapprouver : et de là mille plaisantes méprises de gens, qui voulant se conformer à la pensée de quelqu'un, et ayant cru l'apercevoir par quelque geste équivoque, font des jugements tout contraires et ridicules. Cela est d'un auteur fameux, on applaudit : ceci est d'un musicien encore peu connu, on siffle : un succès faussement annoncé, un bruit semé par la brigue, un mot lancé par un étourdi, par un ignorant, par un envieux, le caprice, la bonne ou mauvaise humeur, etc. nous poussent à louer, à blamer. Quelle pitié que d'être en proie à de si pitoyables préjugés ! Les gens du monde ont peu de goût, et n'osent user du peu qu'ils en ont. Il semble que leur jugement est toujours en écharpe : ils ne s'en ser-

vent point, ils craignent de s'en servir. Pour juger sainement, on doit commencer par écarter toutes ces faiblesses, et toutes ces sortes de prétentions. On doit porter au concert, à l'Opéra, une ame nette et dégagée, une ame telle qu'une table rase et prête à recevoir sans difficulté les impressions de la nature et du bon sens.

» Vous voici, madame, au premier rang de l'amphithéâtre, un air vient de frapper votre oreille. Souvenez-vous de M. de Nouveau, général des postes, qui demandait à ses piqueurs, étant à la chasse : — Ai-je du plaisir ? » Il faut que vous vous demandiez à vous-mêmes avec cette naïveté : — Cet air m'a-t-il flatté l'oreille, m'a-t-il ému le cœur ? Oui : voilà la voix du sentiment intérieur qui approuve. Reste à consulter les règles, à épurer ce sentiment par leur décision. » La Viéville de Freneuse, *Comparaison de la musique italienne*, etc. 1704.

Je m'arrête, et ne veux pas que ma litanie soit trop longue. Ces exemples suffiront pour vous aider à croire que deux cents musiciens illustres de la capitale, érudits et malins connaisseurs, juges éclairés, intègres, inaccessibles à toute prévention, à tout esprit d'école et de coterie, ont pu m'attribuer des chefs-d'œuvre de Weber, de Beethoven, et, pour cette raison, les siffler à triple carillon, les assassiner de brocards, de sarcasmes et de quolibets, les couvrir d'opprobre et d'ignominie. Ces exemples seront plus que suffisants pour vous persuader, vous convaincre que ces mêmes connaisseurs, juges infaillibles, ont dû porter aux nues, au firmament les ouvrages de ma façon qu'ils avaient l'insigne bonté d'attribuer à Weber, à Sébastien Bach, ou bien à tout autre immortel ; que ces mêmes connaisseurs, juges infaillibles, ont dû repousser avec dédain, avec indignation l'entr'actes de *Belzébuth*, reçu d'abord avec les transports de l'admiration la plus vive, et le condamner au silence, le frapper de réprobation après l'avoir exécuté, dégusté, savouré, je dirai même avalé tout entier avec délices, en ma-

nifestant par signes et paroles tout ce qu'ils éprouvaient d'ineffable béatitude.

Je vous ai montré la lettre et la réponse, le plaisir et le déplaisir, la règle et sa preuve. Je me suis fait immoler et ressusciter à vos yeux par une troupe dorée, un sacré bataillon que l'Europe, l'univers admire et révère. Les confidences énormes que je vous ai faites à cet égard et que vous avez lues dans ce volume (pages 261 à 291) sont tellement en dehors des événements, tribulations et perfidies qu'un musicien peut rencontrer dans sa vie, que vous auriez regardé ma burlesque et piteuse odyssée comme le songe d'un malade, le récit d'un pensionnaire de Charenton, si je m'étais borné timidement à consigner ces faits dans un livre qui peut fort bien n'avoir pas un million de lecteurs. J'ai voulu conquérir sur-le-champ ce million, tant je suis ambitieux, tant je suis positif, exact, homme aux preuves patentes, irréfragables. Le 18 janvier 1852, *la France musicale* a doublé le nombre de ses larges feuillets pour donner place aux dix-sept colonnes qui rapportaient ces faits merveilleux au point de paraître incroyables. Les journaux de Paris, de nos provinces, les gazettes de la Belgique, de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Amérique même ont répété ces faits, et nulle réclamation ne s'est élevée. Pas une ligne, pas un mot n'en a contesté l'authenticité, jusqu'à ce jour 25 mars.

Conticuêre omnes, intentique ora tenebant.

Le *pater Æneas* a donc pû clore et parapher son procès-verbal *de commodo et incommodo*, qu'il vous livre comme chose jugée, après une épreuve qui détruit jusqu'à l'ombre du doute, et vous permet de contempler la gent musicienne dans toute sa hideuse turpitude.

LE NÉGLIGENT.

RIVIÈRE DU FRESNY, 1692.

PROLOGUE.

FANCHON, *riant.*

Ah! ah! ah! Monsieur, c'est un bel esprit qui demande à vous parler... Ildit qu'il est l'auteur d'une comédie qu'il vous a donné à lire.... Ah! ah! ah!...

ORONTE.

Eh! qu'y a-t-il donc là de si plaisant?

FANCHON.

Monsieur, il parle en chantant... Oh, si vous lui répondez sur le même ton, vous ferez un concert admirable.... Il faut qu'il ait gagné cette maladie à l'Opéra, et il n'est pas le seul. Si l'Opéra se soutient encore dix ans, la contagion de la musique gagnera les Français : on ne parlera plus qu'en chantant, et l'on ne marchera dans les rues que par pirouettes et par caprioles.

ORONTE.

Pourquoi pas? on s'y accoutumerait, comme à voir toutes les têtes avec des cheveux d'emprunt.

FANCHON.

Si le chant devenait si commun, l'Opéra ne serait plus si recherché.

ORONTE.

Au contraire, si tout le monde parlait en chantant, l'Opéra deviendrait une chose naturelle; et cela n'en serait pas plus mal....

LICANDRE, *chantant.*

Monsieur, si j'ai l'honneur de votre connaissance,
J'en aurai l'obligation.
A la recommandation
De monsieur votre ami le trésorier de France.....

ORONTE.

Monsieur, trève de compliments; ils réussissent mal en musique, et vous me ferez plaisir de laisser là votre récitatif.

LICANDRE, *chantant.*

C'est un meurtre, monsieur, de supprimer ainsi
Des chants dictés par la nature,
Ils sont rares en ce temps-ci...

ORONTE.

Monsieur, je suis surpris que vous ayez fait une comédie en prose, puisque vous avez tant de facilité pour faire des vers.

LICANDRE, *chantant.*

Cette facilité ne fait rien à la chose;
Je ne plains ni peine ni temps
Pour réussir quand je compose;
Et voici comme je m'y prends.

D'abord, pour ne me point gêner l'esprit, j'ébauche grossièrement mon sujet en vers alexandrins, et petit à petit, en léchant mon ouvrage, je corromps avec soin la cadence des vers, et je parviens enfin à réduire le tout en prose naturelle (1).

ORONTE.

Vous croyez donc qu'une comédie est plus parfaite en prose qu'en vers?

LICANDRE.

Oui, sans doute; il n'est point naturel de parler en vers dans une comédie, à moins que la scène ne fût au Parnasse, qu'on y fît parler Clio ou l'amoureuse Érato avec Virgile, le Tasse, ou moi.

ORONTE.

Supposez donc que moi, Oronte, entêté des comédies où les portraits dominent, je vous en demande une toute de portraits. Pour cet effet, je vous prie de passer une après-dînée chez moi; il y vient toutes sortes de personnes. J'ai une sœur qui donne à jouer, plusieurs personnes me rendent visite. Tout cela ne pourrait-il pas former le modèle d'une comédie toute de portraits, dont la scène serait dans mon antichambre?

LICANDRE.

Si tous ces caractères étaient plaisants, on en pourrait faire quelque chose; mais il n'y aurait dans cette comédie ni union ni action.

ORONTE.

Pour l'intrigue, il faudrait...

(1) Nos tragédiens, nos comédiens, ne font pas autre chose. Ils suivent admirablement le précepte et l'exemple du poète Licandre.

FANCHON.

Pour l'intrigue, c'est une vraie affaire de femme, je la fournirai, moi, ne vous en mettez pas en peine.

ORONTE.

Oui-da, si Fanchon le voulait, elle est assez habile en fait d'intrigue, pour donner de bons mémoires.

FANCHON.

Je m'en charge, vous dis-je, et d'entretenir monsieur pendant votre absence; il ne s'ennuyera pas, sur ma parole.

LICANDRE.

Laissez-moi la consulter un peu; ses avis ne seront pas inutiles à notre comédie.

Le rôle de Licandre est une imitation de celui du Satyre de *la Princesse d'Élide*, qui parle en chantant, je l'ai déjà fait remarquer; mais à coté de cette copie, Du Fresny produit un original précieux, un type sur lequel plus d'un drame ingénieux doit être calqué, modelé. C'est le premier exemple d'une comédie que l'on improvise à l'instant devant les spectateurs, en faisant manœuvrer les membres d'une famille et leurs amis, sous la direction d'un auteur dramatique. Licandre est le Pedro, le Lopez Plagios des *Deux Figaro*, de Martelli, le Florimond de *l'Opéra comique* de Ségur et Dupaty, le Pacuvio du *Turco in Italia*, qui fait si bien l'exposition de sa pièce improvisée dans le trio délicieux, *Un marito scimunito, una sposa cappriciosa.*

LE DOUBLE VEUVAGE.

RIVIÈRE DU FRESNY, 1702.

SCÈNE VII.

LA COMTESSE, LA SUIVANTE.

LA COMTESSE.

Ça, mademoiselle, que celles de mes femmes qui savent danser se préparent pour la noce.

LA SUIVANTE.

Nous ferons de notre mieux pour vous plaire ; et moi, qui chante fort mal, je ne laisserai pas de chanter quelques airs sur le veuvage.

LA COMTESSE.

C'est mon maître d'hotel qui les a faits : il se pique d'être maître de musique, mon maître d'hôtel.

LA SUIVANTE.

C'est encore un autre original. Le voici, je crois qu'il compose, car il marche de mesure ; tenez, tenez, madame, de la force dont il se tourmente, il est possédé du démon de la musique.

LA COMTESSE.

Chut, il ne nous voit pas, je veux m'en donner le plaisir.

GUSMAN, *composant, entre en marchant de mesure, et la bat avec ses mains.*

La, la, la, la, cela ne vaut rien ; morbleu ! Ne trouverai-je point quelque idée toute neuve ? — (*Lentement.*) La, la, la, la, la, non ; ce début est dans Lulli.—La, la, la, la, la, la, Lulli encore.—La, la, la, la... encore Lulli ; quoi ! Lulli partout ! de quelque coté que je me tourne ! — Je suis bien malheureux de n'être venu qu'après lui. Parce que j'ai dans la tête tout ce qu'il a fait de beau, on dit que je le pille.—La, la, la, la, la. Fort bien cela. La, la, la, la. Admirable ! La, la, la. (*Chantant.*) C'est merveilleux.—Et le second dessus ; la, la, la.—Et la basse ; ton, ton, ton, ton. La, la, la, la, la, la, la. (*Octave diatonique, du grave à l'aigu.*) Quel reflux de génie ! La, la, la, la, la, la, la, la. (*Octave diatonique descendante.*) Les idées me pressent, me gagnent notons vite. (*Il met un genou*

à terre, pour écrire sur l'autre genou, tirant des lignes, des queues, arrondissant des notes, il jette les yeux du coté de la comtesse, et, l'apercevant, met son chapeau par terre, sans interrompre son travail. Il lui dit en chantant :) Pardon, madame, pardon... hon, hon, hon. (*Écrivant toujours.*) Je crains de perdre une idée, charman an, an, an, ante... dont vous serez ravi-i-i-e... Ah! que c'est beau, eau, eau, eau, eau!... Je note le dernier ton, on, on, on, on. (*Il se relève, et salue la comtesse.*) C'est un duo, pour un air de veuvage, que vous m'avez commandé. (*A la suivante en lui donnant le duo qu'il vient d'écrire.*) Tenez, mademoiselle, vous savez chanter à livre ouvert..... C'est vous qui représentez la veuve; imitez bien l'affliction des veuves, pleurez depuis les yeux jusqu'au menton.

Vous avez déjà reconnu dans ce monologue, le type de celui de Figaro dans la comédie de Beaumarchais. Le barbier de Séville, armé de sa guitare, écrivant sur son genou des vers dont il compose en même temps la musique, n'est-il pas une fidèle image de Gusman le maître d'hotel ? Cette ressemblance de caractère, de mise en scène, d'action, ne la retrouvez-vous pas encore dans le dépit, les propos de Gusman, poursuivi par les airs de Lulli, quand il voudrait saisir à la volée un motif élégant et nouveau ? Cette scène d'entrée de Figaro, que le musicien Beaumarchais avait si bien dessinée pour son opéra comique, est pourtant restée sans musique en passant par les mains de deux compositeurs illustres. Que Rossini l'ait rayée de son livret, pour nous montrer le joyeux Figaro pétillant, scintillant, éblouissant de verve, d'esprit et de malice, nul ne réclamera contre cette heureuse licence. Mais Paisiello n'aurait-il pas dû mettre en œuvre le cadre charmant que Beaumarchais lui présentait, au lieu de donner à son Figaro le plus mauvais air bouffe qu'on puisse rencontrer dans les opéras de l'auteur de *Nina ?* Gardez-vous de penser néanmoins, que *il Barbiere di Siviglia* de Paisiello soit un ouvrage médiocre, bien au contraire. En examinant ces deux compositions, on verra de quelle manière la pièce de Beaumarchais, conçue d'abord en opéra comique, représentée en comédie en 1775, est retournée à sa première destination ; et quels changements ont été faits à sa struc-

ture, par les deux poètes italiens, en 1780 et 1816, pour l'accommoder aux exigences de la musique de l'une et l'autre époque.

GUSMAN.

Puisque nous manquons de musiciens, je vais chanter moi seul une espèce d'opéra en raccourci.

La, la, la, la, la, la, la, la,
Je vais chanter mon opéra.
Donnez-moi donc le ton. Je n'y suis pas.
Trop haut, trop bas;
Ah! m'y voilà,
C'est bien cela.
D'abord une ouverture,
La, la, d'une beauté,
D'une pompeuse gravité.
Chant naturel, d'après nature;
La reprise est d'un goût
Fantasque, bizarre, ah! tari, tari, tatou.
Voici la pièce, écoutez jusqu'au bout.
Une ritournelle bien tendre
Vous prépare au récit que vous allez entendre.
La lire, la lira, lira,
La lire, lire *et cætera*,
J'admire la haute science
De mes duos et de mes chœurs,
Et l'éclat, la magnificence,
Des cris de mes conspirateurs;
Quelles horreurs! quelles fureurs!
Ce qui m'étonne
C'est ma chaconne.
Où puis-je prendre un feu si beau?
Ma passacaille est un morceau
Digne d'être applaudi; mais, là, là, je m'égare
Pourquoi tomberais-je en bécarre?
Rentrons vite en bémol pour chanter le rondeau.
Duo, trio, sourdine, écho.
Ma gigue est assez drolette,
Vive, folâtre, coquette.
Voici le beau;
Mais il n'est pas nouveau,
Hélas! c'est un tombeau.

Je descends aux enfers,
De là je monte aux cieux, et, parcourant les airs,
Je dors; et mon sommeil est un enchantement.
Je fais le tout en badinant,
Quel galant menuet! que ma loure est jolie!
Applaudissez mon carillon,
Mon passe-pied, mon rigaudon,
Voyez quel effort de génie!
Din dan don, digue, digue don.
Dans mes chansonnettes,
De tendres sornettes
Charment tous les cœurs;
On y voit des *chaînes si belles*,
On y voit *nouvelles ardeurs*,
On y voit des *ardeurs nouvelles*.
Partout j'ai mis des *coulez*, *murmurez*,
Des *régnez*, des *courez*, *volez*,
Des *triomphe*, *victoire*, et *gloires immortelles*.
Que vous dirai-je, enfin? tous les traits les plus beaux,
Les plus attendrissants des opéras nouveaux.

En 1702, le musicien Du Fresny donnait à nos paroliers le patron de l'air bouffe qu'ils ont placé dans une vingtaine d'opéras comiques, où le chanteur Martin devait tenir le premier rôle. Ce virtuose aurait brillé d'un éclat bien plus vif, si nos musiciens avaient traité leur thème avec plus d'esprit, de talent et surtout plus de verve. Cet air repiqué partout, suivant Martin à la piste, n'a jamais été qu'un ambitieux amphigouri. De cette longue et stérile suite d'airs écrits pour Martin, un seul a mérité d'être conservé, c'est celui du Sénéchal de *Jean de Paris*, *Qu'à mes ordres ici tout le monde se rende*. Il est précisément du petit nombre de ceux qui n'avaient pas été calqués sur l'ancien modèle de 1702. A la variété des images, l'air bouffe de Du Fresny, dont il avait composé la musique, joignait une critique ingénieuse des opéras de son époque. Il a soin de placer des roulades sur les mots favoris, choisis, consacrés pour les amener, tels que *volez*, *triomphe*, *victoire*, etc. Du Fresny composait la musique de ses comédies à divertissements. Cet air pittoresque, et

beaucoup d'autres moins importants, sont gravés dans ses œuvres, en six volumes in-12, Paris, Briasson, 1731.

Si Molière, Du Fresny, Beaumarchais ont introduit la musique dans leurs comédies d'une manière si brillante et si spirituelle, c'est qu'ils étaient musiciens.

LA JOUEUSE.

RIVIÈRE DU FRESNY, 1709.

ACTE I, SCÈNE I.

TRIOLET.

Paix là, messieurs, paix là! hé de grâce qu'on se taise dans l'antichambre. Messieurs les laquais, taisez-vous, je vous prie : laissez là vos violons, il me faut un moment de silence. Voyons un peu si ce salon sera avantageux pour ma voix, la, la, la, la : il résonne beaucoup : la, la, lire... pas trop pourtant. Voyons si mes cadences y paraîtront perlées, la, la, la, ta, a, a, a, la, la.... et s'il rend bien les ports de voix. La, la ; ah ! oui, je crois que ce lieu-ci fera briller ma voix. Un maître à chanter doit prendre tous ses avantages. Holà, ho! laquais de monsieur Orgon, qu'on apporte ici le clavecin.

SCÈNE II.

TRIOLET, LISETTE.

LISETTE.

Holà, ho, laquais de madame Orgon, qu'on apporte ici la table à jouer.

TRIOLET.

Apportez aussi vos basses, vos bassons...

LISETTE.

Vite donc, le tapis vert, les cartes, les flambeaux.

TRIOLET.

Vite donc, les téorbes, les violons....

LISETTE.

Des cartes, des cartes.

TRIOLET.

Des violons, des violons. Tu as beau crier, Lisette, monsieur Orgon a défendu qu'on jouât dans ce salon.

LISETTE.

Vous avez beau vous égosiller, monsieur Triolet, madame Orgon a défendu qu'on chante dans son salon.

TRIOLET.

Monsieur Orgon est le maître du salon; il tient à son appartement.

LISETTE.

Hé! ne voilà-t-il pas l'appartement de madame? le salon nous appartient.

TRIOLET.

En effet, la chose est problématique; et quand monsieur et madame Orgon se sont fait séparer de corps et de biens, on devait régler en justice, si le salon serait pour la musique de monsieur, ou pour le jeu de madame.

LISETTE.

Il faut opter cependant; car la musique et le jeu sont aussi incompatibles dans un même lieu, que l'humeur de monsieur et madame Orgon dans un même ménage.

TRIOLET.

C'est pour cela qu'ils ont fait couper leur ménage en deux. Mais je fais réflexion que nous ne chanterions pas en repos ici; nous serions trop près de votre brelan.

LISETTE.

Nous serions aussi trop près de votre charivari...

SCÈNE IV.

TRIOLET, *à part.*

Adressons-nous à l'autre fille de chambre de madame Orgon : depuis qu'elle est musicienne de monsieur, elle n'a plus aucune liaison avec mon ennemie...

FROSINE.

Il vous a promis un petit présent comme à moi.

TRIOLET.

Il m'a prié d'exhorter mon écolière à vouloir bien être mariée par raison. Il y a de mes confrères que l'on paie pour inspirer de l'amour à leurs écolières; cela est défendu cela : mais j'inspirerai de la raison à la mienne, cela m'est permis, quoique ce ne soit pas mon métier.

FROSINE.

Je crains bien que quelque jeune étourdi ne lui ait inspiré autre chose...

TRIOLET.

Je remarquai l'autre jour, en lui donnant leçon, qu'elle s'arrêtait sur les passages tendres; et qu'elle faisait des soupirs qui n'étaient pas notés.

SCÈNE V.

TRIOLET, *à Jacinte.*

Vous entendrez ici une harmonie bizarre; le bruit des carrosses avec le son des violons; les musiciens fredonnent, et les chevaux hennissent. On entend les joueurs hurler, et les musiciennes glapir; les bassons ronfler, et les joueuses brailler : enfin l'on n'entend ici que préluder, disputer, accorder, quereller, jurer et chanter....

ACTE II, SCÈNE II.

LA MARQUISE.

Quoi! vous ne rendez jamais visite à votre femme?

ORGON.

Quel moment prendrais-je pour lui rendre visite? Elle ne fait que jouer et dormir. Toujours ou dans la salle du jeu ou dans son lit : je n'entre point là moi. Çà, en attendant ma femme, chantons quelque chose, Frosine.

LA MARQUISE.

Oui, oui, car je ne l'ai pas bien entendue là dedans, j'ai toujours causé avec Jacinte : j'aime beaucoup la musique moi, mais je ne veux pas qu'elle m'empêche de causer, c'est l'usage d'entendre ainsi les concerts, la symphonie ne sert à présent que de basse continue à la conversation....

SCÈNE IX.

TRIOLET.

Depuis deux ans, j'élève mademoiselle votre fille dans les principes du beau chant; ce sont deux années d'éducation que vous me devez.

LA JOUEUSE.

L'éducation d'une fille est si précieuse qu'on ne peut la payer.

TRIOLET.

Je ne vous importunerais pas sans certaines conjonctures.

LA JOUEUSE.

Les conjonctures du lansquenet m'ont rendue insolvable, cependant je m'acquitterai si vous voulez.

TRIOLET.

Si je veux, madame?

LA JOUEUSE.

C'est, je crois, cinquante louis que je vous dois.

TRIOLET.

Cinquante louis, justement.

LA JOUEUSE.

Voulez-vous?...

TRIOLET.

Quoi, madame?

LA JOUEUSE.

Voulez-vous les jouer en trois rafles comptées?

TRIOLET.

Moi, madame!

LA JOUEUSE.

Ce sera cent ou rien.

TRIOLET.

Je ne joue jamais, moi, que du téorbe.

LA JOUEUSE.

Tant pis pour vous.

TRIOLET.

En tout cas, monsieur Orgon m'a promis de me payer à votre refus.

LA JOUEUSE.

Je vous refuse donc, afin que vous soyez plus tôt payé.

Cette association de la musique avec le jeu, des cartes et du passe-dix avec les voix chantantes, le clavecin, les bassons, les téorbes et les violes, qui nous paraît aujourd'hui bizarre, impertinente et dissonante au dernier point, était, en 1709, un tableau de mœurs d'une vérité parfaite. Chargé de veiller à l'exécution des lois et réglements qui défendaient les jeux de hasard, le lieutenant de police ne croyait pas devoir troubler une assemblée qui, se réunissant au son des violons, et pour gouter les charmes de la musique, joignait à ce plaisir d'autres exercices moins innocents. Tout le monde n'aime pas le chant et la symphonie de telle sorte qu'il puisse les entendre sans recourir à la distraction muette des cartes ou du cornet lançant trois dés sur un tapis de velours. Deux, trois ou quatre cabinets, attenants à la salle de concert, étaient donc réservés aux amateurs de lansquenet et de passe-dix. Cet ensemble peut encore se rencontrer à Paris; c'est à Bade qu'il se montre dans toute sa splendeur.

XIII.

Là, du soir au matin, roule le grand *peut-être*,
Le hasard, noir flambeau de ces siècles d'ennui,

Le seul qui dans le ciel flotte encore aujourd'hui.
Le bal est à deux pas; à travers la fenêtre,
On le voit çà et là bondir et disparaître
Comme un chevreau lascif qu'une abeille poursuit.

XIV.

Les croupiers nazillards chevrottent en cadence,
Au son des instruments leurs mots mystérieux;
Tout est joie et chansons; la roulette commence;
Ils lui donnent le branle, ils la mettent en danse,
Et ratissant gaiement l'or qui scintille aux yeux,
Ils jardinent ainsi sur un rhythme joyeux.

ALFRED DE MUSSET, *Une bonne fortune.*

Revenons à 1709, et changeons de style, pour trouver une preuve de plus, dans une bien mauvaise comédie de Mme de Sainctonge, qui pourtant s'était fait applaudir à l'Opéra, quand elle y donna sa *Didon.*

CATIN.

Sans aucun intérêt je chante à vos concerts
De mauvaise musique et d'aussi méchants vers.

BROUILLARDO.

Ils attirent pourtant, quoi que tu puisses dire,
Du beau monde à foison.

CATIN.

Chacun y vient pour rire,
Et puis à vous parler franchement entre nous,
Monsieur, votre maison sert à cent rendez-vous.
Pendant votre concert on joue à la bassette,
Où des femmes souvent ont joué de leur reste.

L'Intrigue des Concerts, scène XVI.

On voit que Mme de Sainctonge se permettait de rimer à la manière de l'académicien Lamartine. Rien de nouveau sous le soleil, c'est désespérant!

LA SÉRÉNADE.

REGNARD, 1694.

SCÈNE VII.

GRIFON.

Ce que je voudrais de vous, monsieur de l'Opéra, ce serait que vous m'aidassiez à donner une petite sérénade à ma maitresse.

SCAPIN.

Une sérénade, dites-vous? Vous ne pouvez mieux vous adresser qu'à moi. Musique italienne, française, je suis un homme à deux mains.

GRIFON.

Tout de bon?

SCAPIN.

Demandez à monsieur votre fils. Je suis le premier homme du monde pour les sérénades; il m'en doit encore deux ou trois.

VALÈRE.

Oui, mon père.

SCAPIN.

Ce n'est pas pour me vanter, mais en cas de chanteurs, symphonistes, violonistes, téorbistes, claveciuistes, opéras, opérateurs, opératrices, madelonistes, catinistes, margotistes, si difficiles qu'elles soient, j'ai tout cela dans ma manche.

GRIFON.

Je voudrais une sérénade à bon marché.

SCAPIN.

Je ménagerai votre bourse, ne vous mettez pas en peine. Il ne nous faudra que trente-six violons, vingt hautbois, douze basses, six trompettes, vingt-quatre tambours, cinq orgues et un flageolet.

GRIFON.

Et fi donc; voilà de quoi donner une sérénade à tout un royaume.

SCAPIN.

Pour les voix, nous prendrons seulement douze basses, huit concordants, six basses-tailles, autant de quintes, quatre hautes-contre, huit faucets, et douze dessus, moitié entiers et moitié hongres.

GRIFON.

Vous nommez là de quoi faire un régiment de musique.

SCAPIN.

Il ne faut pas moins de voix pour accompagner tous les instruments. Laissez-nous faire. Je veux qu'il y ait dans cette musique-là une espèce de petit charivari, qui conviendra merveilleusement bien au sujet.

Molière nous a donné le menu d'un concert élégant et régulier, Regnard suit une route opposée en faisant l'énumération grotesque des voix et des instruments réunis pour exécuter une sérénade ridicule, espèce de charivari. Scapin associe huit concordants à six basses-tailles, ces deux mots désignaient le même genre de voix que nous appelons aujourd'hui *baryton*. Il donne aux tailles ou ténors le nom de *quintes*. Les vingt hautbois qu'il fait manœuvrer avec ses trente-six violons n'ont rien d'exagéré; les violons étaient alors flanqués d'un nombre à peu près égal de hautbois, canardant à dire d'experts. On appelait *faucets* les voix de certains chanteurs qui, vers l'époque de la mue, parvenaient à force de travail à conserver leur voix enfantine. Examinez les états de la chapelle du roi depuis Louis XIV jusqu'en 1830, vous y verrez figurer, à toutes les époques, un certain nombre de faucets. Les deux derniers sont MM. Matrot, Lemoine (Henri), pères de famille, qui, d'une voix stridente, pinçaient des *sol*, des *la* de soprane à l'aigu, comme le faisait Esther Mombelli dans *Cenerentola*. Ces voix aiguës s'accordaient peu, j'en conviens, avec les formes viriles de ces messieurs,

Et cette large barbe au milieu du visage;

mais, dans les chœurs, elles produisaient l'effet incisif que les jeux de cymbale, de larigot, donnent à l'ensemble du grand orgue.

Il terrasse lui seul et Guibert et Grasset,
Et Gorillon la basse, et Grandin le faucet.

BOILEAU, *le Lutrin*, Chant V.

Les voix de femmes et d'enfants, celles des sopranistes italiens, voix artificielles, et les faucets figuraient également dans la musique d'église et de théâtre. Parmi les sopranistes italiens, attachés à la chapelle des rois de France, on cite Bertoldo, Albanese, qui se distinguèrent, l'un sous Louis XIII, l'autre du temps de Louis XV.

Le jour de mercredi dernier,
Le frère de feu Moulinier,
De monsieur Gaston domestique,
Chef et maître de sa musique,
Et qui, dans cet art merveilleux,
Est un des plus miraculeux;
Dans les Grands Augustins fit faire
Pour l'ame de ce défunt frère,
Un service qui fut chanté
Avec grande solennité,
Et même avec grande harmonie :
Car, outre luths et symphonie,
Il avait pour cela fait choix
De plusieurs admirables voix ;
Et surtout de trois féminines
Que l'on jugea presque divines.
Savoir : l'aimable Moulinier,
Savoir : l'agréable Tournier,
En cet art toutes deux savantes,
Toutes deux jeunes et charmantes,
Dont maint cœur était enflambé;
Et qui semblaient sur le jubé,
A la gloire de leurs familles,
Deux beaux anges vêtus en filles.
L'épouse de monsieur Hédoin
De ce concert n'était pas loin ;
Et l'assistance fut charmée
De sa voix, à l'accoutumée.

Cette perle de mes amis,
Monsieur Bertold, doit être mis
Au rang des susdites femelles;
Car, chantant doux et clair comme elles,
Certainement tout auditeur
Pense et croit, de belle hauteur,
Entendant sa voix éclatante,
Que c'est une vierge qui chante.

Mme de Longueville se pamait d'aise en écoutant un sopraniste fameux; et, répugnant à prononcer le mot dont on se servait alors pour désigner les chanteurs de la même espèce, elle dit à Mlle de Sennecterre : — Mon Dieu, que cet *incommodé* chante bien ! »

Le prieur Jean Bertaut, frère de Mme de Motteville, ne manquait pas d'esprit, bien s'en faut; mais il était ennuyeux en diable et plein de vanité. Pour le distinguer de Bertoldo, le virtuose, dont on avait francisé le nom, les plaisants de la cour disaient : *Bertaut l'incommode* et *Bertod l'incommodé*.

Ce mot fut parodié cinquante ans plus tard, en 1695. Mascaron avait refusé de faire l'oraison funèbre de l'archevêque de Paris, Harlay de Champvalon, assurant qu'il était incommodé : — Dites plutôt que la matière est incommode, » lui répliqua-t-on.

Bertoldo, *Bertold*, *Berthod*, *Bertod*, ces quatre noms se rapportent à la même personne.

Tristan l'Hermite a dédié *la Lyre d'Orphée*, poème, à Bertold.

Antoine Bannieri, de Rome, page de la musique de Louis XIV, était juste du même âge que ce prince. Le jeune Bannieri, possédant une des plus belles voix enfantines que l'on eût entendues, était le roi des sopranes de la chambre et de la chapelle. Ces deux princes, marchant de conserve, chantaient depuis dix ans sur la même clé; lorsque Louis, dont la voix avait pris les allures graves d'un baryton, s'aperçut que Bannieri s'obstinait à sopraniser. Au lieu d'être obscurci, détraqué par l'action de la mue, l'organe du page conservait son timbre argentin, sa pureté, son brillant diapason qu'il augmentait même de plusieurs notes à l'aigu. Cette voix angélique devenait chaque jour plus séduisante et plus volumineuse. Le baryton Louis XIV soupçonna quelque facétie, quelque tour d'escamoteur ou de page; il voulut savoir par quel moyen précieux le jeune virtuose avait préservé sa voix des atteintes de la puberté. Bannieri fut obligé d'avouer que, proprio motu, *sotto voce*, *piano*, *piano*, *in estrema*

confidenza, il avait eu recours au procédé connu. — Mais qui donc t'a prêté sa main ? — Sire, j'ai donné ma parole d'honneur de ne point le nommer, et je supplie votre majesté de ne pas m'y contraindre. — Tu fais bien, car il serait pendu. »

Le roi voulut d'abord chasser le page malicieux ; mais ce page chantait si bien ! Bannieri septuagénaire obtint cependant la permission de se retirer. Il cessa de sopraniser à la chapelle, mais il vocalisait, chantait encore pour ses amis trente-deux ans plus tard, en 1740, à l'âge de cent deux ans.

On exaltait le célèbre virtuose Conti dit *Senesino* devant la princesse Visconti. — Oui, j'en conviens, dit-elle, superbe voix, talent divin, mais mauvais cœur. Mon frère le cardinal en a fait faire un admirable sopraniste, et l'ingrat n'en a jamais témoigné la moindre reconnaissance. »

La reine Anne d'Autriche avait pour surintendant de sa musique Lorenzani. Deux jours après la mort de cette princesse, Carlandré (*Carlo-Andrea*), musicien de la chapelle royale, rencontra Lorenzani triste, pâle, abattu par le chagrin que lui causait la perte de sa place et de sa protectrice. Lorenzani lui parla très longuement de ses infortunes. Carlandré, les bras croisés, la tête inclinée sur la poitrine, soupirant à chaque instant, l'écoutant avec un silence de compassion, finit par dire : — Tu n'es pas le seul malheureux ! le sort vient de me frapper aussi d'une atteinte cruelle. *Ed a me ancora è arrivata una gran disgrazia.* — *Che cosa è ?* demanda Lorenzani vivement alarmé. — *Niente, niente*, répondit Carlandré d'un air contristé, d'un ton lugubre, en secouant la tête : — *Ma ancora, che cosa è ?*

Carlandré, se voyant pressé de conter sa mésaventure, répliqua douloureusement : — *Quelli diavoli di sorci m'hanno mangiato un pezzo di mortadella di Verona grande così !* Ces diables de souris m'ont mangé un morceau de mortadelle de Vérone grand comme cela ! »

D'Arcy, page de la musique de Henri IV, page non incommodé, mourut à l'âge de cent vingt-trois ans, et jouit d'une santé parfaite pendant cette longue carrière. Il venait

souvent faire sa cour à Louis XIV, qui prenait plaisir à sa conversation. D'Arcy lui parlait très librement, et s'épargnait les mots de *sire*, de *majesté*, termes parasites, ornements qui suivant son opinion, alongeaient, embarrassaient inutilement le discours. — J'ai, lui disait-il, plus de gloire que vous, car j'ai servi sous votre grand-père, votre père et vous même.

— Quel est votre genre de vie? » lui demandait un jour ce prince. — Je mange quand j'ai faim : j'ai des provisions de bouche à coté de mon lit. L'appétit se fait-il sentir? je le satisfais et me rendors. A mon réveil, je me promène dans mon parc : ce que je fais au moins deux fois par jour. — Mais quel âge avez-vous, mon cher d'Arcy? — Oh! c'est ce qui vous reste à savoir. »

Revenons à *la Sérénade*. Je n'ai pas besoin de signaler à votre attention l'excellent trait de plaisanterie qui termine le discours de Scapin. — Il ne faut pas moins de voix pour accompagner tous les instruments. »

Romantiques forcenés, oserez-vous dire que les pointes de nos classiques sont émoussées? Le comique de l'ancien temps a-t-il vieilli? je vous le demande.

Dans la scène VIIe de *la Sérénade*, ici rapportée, nous voyons poindre le mot *violoniste*, qui n'était pas encore en usage, et ne fut adopté généralement qu'en 1812 : cent dix-huit ans après sa première exhibition.

En réunissant douze basses à huit concordants, à six basses-tailles, Regnard prouve encore une fois que nos contemporains se trompaient lourdement lorsqu'ils donnaient le nom de *basse-taille* à la voix de basse. Molière, Racine, Boileau justifient aussi la rectification que j'ai faite à notre vocabulaire en substituant *baryton*, à *concordant*, à *basse-taille*, afin que la voix de basse ne puisse jamais être confondue avec la basse-taille ou baryton. Les musiciens doivent parler juste, et dire avec le chantre du *Lutrin* :

Et Gorillon la basse et Grandin le faucet.

LES VENDANGES DE SURÈNE.

DANCOURT, 1695.

SCÈNE XXII.

Mme DUBUISSON.

C'est mademoiselle Du Hasard, si je ne me trompe.

LORANGE, *en fille.*

Oui, ma chère madame Dubuisson, c'est moi-même.

THOMASSEAU.

Tu connais cette personne-là, ma voisine?

Mme DUBUISSON.

Vraiment oui, c'est une de nos amies, une fort honnête fille, qui postule pour chanter gratis à l'Opéra, afin de se faire connaître.

Eugène de Thuret, directeur de l'Académie royale de Musique en 1734, imagina le premier de se faire payer une redevance par les demoiselles qui voulaient figurer sur son théâtre : ce brevet d'invention est sa propriété. Monnet, directeur de l'Opéra-Comique, suivit bientôt ce précieux exemple. Voici comment s'exprime un auteur contemporain sur cette nouvelle industrie : — Une fille qui desire se faire connaître, et se flatte de réussir par sa beauté, se présente à Thuret, à Monnet. Tous deux, dans la plus grande pénurie de sujets, disent qu'ils ont trop de monde. Une jeune personne qui veut monter sur les planches, et se faire voir aux Américains, aux Anglais, aux Hollandais, et même aux Allemands, tous gens ruinables, sacrifie quelque chose, et demande d'abord de s'essayer gratis. Le directeur fait valoir alors les prérogatives singulières dont jouissent les filles de spectacles, qui n'étant plus sujettes à la correction paternelle, à la rigueur de la police, peuvent être dénaturées et

galantes avec impunité. Ces priviléges abominables qui ne sont que trop réels, déterminent les postulantes à faire un abandon sur les produits de leur industrie particulière, et s'engagent dès lors à payer une certaine somme par mois, afin d'être mises en possession de l'indécence privilégiée. »

Un homme de génie, empruntant à 10,000 pour cent, faisant voguer sa galère à travers les écueils de mille procès ou jugements avec contrainte par corps, échappant aux huissiers au moyen des trappes de son théâtre; un directeur qui méritait des récompenses nationales pour avoir soutenu, gouverné son spectacle pendant treize ou quatorze ans, au milieu de toutes les difficultés, les *angustiæ* qui doivent arrêter en sa course un entrepreneur de ce genre, Harel fit mieux encore. Un jour, il adressa l'allocution suivante à ses jolies et bénévoles comparses :

— Mesdemoiselles, je vous admets à figurer sur le premier théâtre de Paris, celui de la Porte-Saint-Martin, honneur à nul autre pareil. Sans vous obliger à revêtir les habits du magasin, je vous autorise à fournir vos costumes, afin qu'une louable émulation vous engage à faire assaut d'élégance et de parure. En échange de tant de faveurs, de tant de précieux avantages, vous me comptez chaque mois une rétribution misérable, parce que c'est un usage établi depuis des siècles, et que les anciennes coutumes doivent être respectées. Mais il est un chapitre que mes prédécesseurs ont oublié dans les réglements qui vous concernent : c'est celui des amendes; et nous allons pourvoir à cet objet d'une haute importance pour le bien du service. Fières de votre indépendance, triomphantes de ne toucher aucune récompense pécuniaire, vous allez mener joyeuse vie à Saint-Cloud, à Romainville, à la Chaumière, à l'Ile Saint-Denis. L'heure du spectacle va sonner. — Qu'importe, dites-vous, vive la liberté ! Le directeur ne saurait nous mettre à l'amende, il ne peut exercer une retenue sur des appointements qui n'ont jamais existé. »

— Cette excuse, indigne d'une artiste qui se respecte, me

prive chaque soir d'un nombre toujours trop grand de princesses et de bergères. Afin de mettre un terme à cet abus déplorable, nous avons décidé qu'une somme de mille francs serait déposée, par chacune de vous, dans la caisse de l'administration pour subvenir aux amendes que notre régisseur pourra vous imposer à l'avenir; elle sera du moins un garant de votre exactitude. Les reines du théâtre, Mlle George et Mme Dorval, obéissent à cette loi; vous soumettre comme elles à l'amende, c'est vous élever à leur rang. »

Beaucoup déposèrent la somme réclamée; l'histoire ne dit pas s'il leur en fut tenu compte lorsqu'elles sortirent du théâtre.

N'ayant rien dans sa gibecière,
Un jeune chasseur alla
Parler de l'amoureux mystère
A la fillette d'opéra.
Ah! ah! ah!
Ouiche, ouiche!
Tire-t-on sur ce gibier-là,
Si l'on n'est riche?
Ouiche, ouiche!
Eh, oui-da!

DOMINIQUE ET LEGRAND, *le Bois de Boulogne*, Comédie française, 1725.

J'aime les fillettes d'opéra
Ah! ah!
Quelles sont gentilles!
Mais dans ce beau magasin-là
Là, là, là,
L'amour vend trop cher ses coquilles.

MARIGNIER, *Cydippe*, Opéra-comique (en vaudevilles). 1731.

LES FOLIES AMOUREUSES.

REGNARD, 1704.

ACTE II, SCÈNE VII.

CRISPIN.

Le maître de musique entend la tablature.

Tablature signifiait autrefois la totalité des signes de la musique; de sorte que celui qui connaissait bien les notes, les lettres, les chiffres employés pour écrire le discours musical, et pouvait chanter à livre ouvert, savait la tablature. Comme l'intelligence de tous ces signes était infiniment plus difficile alors qu'elle ne l'est aujourd'hui, on dit au figuré : *donner de la tablature*, pour exprimer que l'on veut mettre quelqu'un dans un grand embarras.

Superbes monuments de l'orgueil des humains,
Pyramides, tombeaux, dont la vaine structure
A témoigné que l'art, par l'adresse des mains
Et l'assidu travail, peut vaincre la nature :

Vieux palais ruinés, chefs-d'œuvre des Romains,
Et les derniers efforts de leur architecture,
Colysée où souvent des peuples inhumains
De s'entr'assassiner se donnaient tablature :

Par l'injure des ans vous êtes abolis,
Ou du moins la plupart vous êtes démolis,
Il n'est point de ciment que le temps ne dissoude (dissolve);

Si vos marbres si durs ont senti son pouvoir,
Dois-je trouver mauvais qu'un méchant pourpoint noir,
Qui m'a duré deux ans, soit percé par le coude?

SCARRON, 1645.

Que nous pourrons donner, après cette aventure,
Aux hommes trop coquets de bonne tablature!
C'est bien à des maris à faire les galants!

MONTFLEURY, *la Fille Capitaine*, Acte II, Scène 2, 1672.

Tablature était une manière de noter par lettres pour le luth, le téorbe, la guitare, le sistre et la viole. La partie de violon, de flûte, posée sur le pupitre d'un musicien d'orchestre, s'appelait aussi *tablature*. On ne se sert plus de ce mot en musique dans ces trois acceptions.

Tablature désigne maintenant une planche gravée représentant un instrument à souffle, avec ou sans trous, accompagné de lignes, de signes indiquant les trous qu'il faut boucher ou laisser ouverts, pour obtenir telle ou telle note. S'il s'agit d'un cor, d'un trombone, d'un cornet, on marque les positions de la main dans le pavillon, les degrés du tirage des pompes, ou les pistons qui doivent être pressés. Les méthodes de flûte, de clarinette, de hautbois, de basson, etc., portent à leur première page la tablature de l'instrument pour lequel elles sont destinées. On voit même sur quelques méthodes de piano la tablature du clavier de cet instrument.

Partez donc, partez donc, musicien barbare,
Ignorant par nature ainsi que par bécarre.

Pour l'intelligence de ce dernier vers, il faut savoir que la *propriété* est une disposition de la mélodie dans le plain-chant, selon qu'elle procède naturellement, c'est-à-dire *par nature*, par bémol ou par bécarre. Avant l'invention de la septième syllabe *si*, les musiciens n'avaient que six syllabes pour nommer sept notes. On n'y parvenait qu'au moyen d'un double emploi répété sur divers degrés de l'échelle. La solmisation ne pouvait se faire que naturellement ou par muances (changements de syllabes) toutes les fois que le chant procédait de *fa* à *ut*, ayant le *si bémol* intermédiaire, lequel alors était appelé *fa*. Il en était de même lorsque le chant procédait de *sol* à *ré*, portant le *si naturel* intermédiaire; ce *si* prenait alors le nom de *mi*.

On nommait *déductions* ces trois manières de solfier, et le genre de déduction s'appelait *propriété*. Voyez le mot *propriété* dans mon *Dictionnaire de Musique*, seul livre de ce genre où

l'on ait introduit, expliqué ce vocable essentiel au dernier point.

Jouez au houist avec un jeu privé successivement des quatre dames et de trois valets, que l'on a successivement remplacés par quatre dix et trois neufs, pris dans un autre jeu, sans ajouter à ces cartes substituées aucun signe particulier qui les distingue ; veuillez bien vous souvenir, pendant toute la durée de la partie, au milieu des combinaisons les plus difficiles, que le dix de trèfle et le neuf de cœur représentent une dame, un valet absents ; tandis qu'un autre dix de trèfle, un autre neuf de cœur, figurent au naturel comme dix et comme neuf; ayez quatre, huit, dix, quatorze cartes à gouverner de cette manière, et vous verrez que la prodigieuse mnémonique, la soudaineté de jugement d'un La Bourdonnais, d'un Des Chapelles suffirait à peine pour débrouiller ce chaos. C'est ainsi pourtant que les musiciens solfiants étaient jadis obligés de lire leur tablature, en ayant recours aux muances.

La gamme par sept syllabes ou *gamme du si*, bien que découverte en 1547 par Hubert Waelrant, musicien belge, et successivement proposée par de nombreux trouveurs, imitateurs ou plagiaires, ne fut adoptée et d'un usage à peu près général que deux siècles plus tard. Lemaire l'introduisit en France vers 1630; et comme il prétendait en être l'inventeur, il donna le nom d'*almérie* à ce bienheureux *si*, à cette gamme du *si*, qu'il désigna par l'anagramme de son propre nom. J'ai connu dans mon jeune âge, 1800, des musiciens retardataires qui solfiaient encore avec *ut ré mi fa sol la*, par nature ou par muances.

— J'avais pour compagnon dans ce voyage un religieux français du couvent de la Minerve, nommé *Gadois*, il était d'Orléans, et au jugement même des plus habiles maîtres de musique d'Italie, le plus savant compositeur qu'il y eût à Rome. Il y aurait été extrêmement employé s'il avait voulu se gêner un peu plus. Il avait inventé une nouvelle gamme et de nouveaux caractères, qu'il expliquait avec une netteté

merveilleuse. 1707. » *Voyages du père Labat en Espagne et en Italie*, Paris, 1730, 8 volumes in-8.

L'invention du *si* vint aplanir les obstacles, fit disparaître les immenses et nombreuses difficultés dont la simple lecture de la musique était hérissée. Il fallait une longue expérience pour distinguer à quel genre de *propriété* tel passage de mélodie appartenait, en raison des accidents qu'il comportait. De là vient le proverbe : *Ignorant par nature, par bémol et par bécarre*, que Regnard, après une infinité d'autres écrivains, a rappelé dans les vers précédents. Ces mots *par nature* se rapportent au ton, qui doit être naturel, et non pas à la nature du personnage.

— Ce faict, vint à Paris avecques ses gens. Et, à son entree, tout le monde sortit hors pour le veoir ; comme vous sçavez bien que le peuple de Paris est sot par nature, par bequarre et par bemol, et le regardoyent en grand esbahissement, et non sans grand paour qu'il n'emportast le palays ailleurs, en quelque pays *a remotis*, comme son pere avait emporté les campanes de Nostre Dame, pour attacher au col de sa jument. » RABELAIS, *Pantagruel*, livre II, chapitre 7, 1532.

O Muse ! je t'invoque. Emmielle-moi le bec,
Et bande de tes mains les nerfs de mon rebec ;
Laisse-moi là Phébus chercher son aventure ;
Laisse-moi son bémol, prends la clé de nature ;
Et viens, simple, sans fard, nue et sans ornement,
Pour accorder ma flûte avec ton instrument.

MATHURIN RÉGNIER, *Satire* X. 1608.

— Sot par nature, sot par bécarre, sot par bémol, sot à la plus haute gamme, sot à double semelle, sot à double teinture, sot à cramoisi, sot en toutes sortes de sottises. » C'est avec cette noblesse de style que le révérend père Garasse, jésuite, déclamait contre l'avocat Pasquier. 1650.

— Ce sont hérétiques par bécarre, par bémol et par nature : je dis hérétiques *in quarto gradu*, comme parlent les docteurs en médecine, c'est-à-dire en souveraineté, et en *E la*. SAINTE-ALDÉGONDE, *Tableau, etc.*

L'empereur Maximilien anoblit Roland Delattre, célèbre sous le nom d'*Orland de Lassus*, et les faiseurs d'armoiries offrirent à ce musicien des combinaisons de pals, merlettes, besans, lions, étoiles, demi-lunes ou glaives pour orner son écu. Orland ne voulut pas être traité comme son homonyme de Roncevaux; il donna lui-même son blason, d'une admirable simplicité : un dièse, un bécarre, un bémol, telles sont les figures qu'il fit graver sur ses armoiries; on les voit encore, à Munich, sur son tombeau.

— Dans la musique des sciences, je ne chante que par nature. » SCUDÉRY, préface de *Lygdamon et Lydias*, tragi-comédie; 1629.

— On voit bien quelques musiciens qui chantent par nature, mais pas un bon s'il n'y a l'habitude et la pratique. On ne saurait chanter longuement si l'on n'y joint bécarre avec bémol. » ANNIBAL GANTEZ, *l'Entretien des Musiciens*. Auxerre, 1643.

AGATHE.

Attendez... doucement... mon démon de musique
M'agite, me saisit... je tiens du chromatique.

Ce genre de musique procède par demi-tons consécutifs. *Chromatique* vient du grec *chroma*, qui signifie couleur. Genre coloré, plus incisif en ses résultats que les deux autres genres; parce qu'il embellit, varie le diatonique par ses demi-tons, produisant en musique le même effet que la variété des couleurs donne à la peinture.

Dans *Guillaume Tell*, la basse qui descend chromatiquement sous le début du chœur : *Si parmi nous il est des traîtres*, est d'un effet admirable. La basse par demi-tons du chœur des modistes de *Don Pasquale* est d'une rare dureté. Les gammes chromatiques ascendantes et rapides sont un écueil pour les chanteurs médiocres. Plusieurs imitent le bruit de l'eau tombant dans une carafe prête à se remplir, et n'en croient pas moins exécuter des gammes chromatiques.

Le seigneur d'Assoucy parle de la chromatique dans ses

Aventures d'Italie. Scudéry, dans la préface burlesque et fanfaronne de sa tragi-comédie d'*Arminius*, dit : — Il en est des inventions particulières comme de la chromatique, de laquelle il ne faut guère user, si l'on veut qu'elle semble bonne. » 1642.

Madelon trouve qu'il y a de la chromatique dans l'air que chante le marquis de Mascarille. *Les Précieuses ridicules*, 1659.

Vingt-huit ans après, le mot *chromatique* aura changé de genre et sera devenu masculin dans *le Chevalier à la mode*, 1687. — Vous ne m'aimez plus, puisque vous êtes insensible au chromatique dont l'air que j'ai fait pour vous est tout rempli, » dit le chevalier à Mme Patin.

En 1704, Regnard a suivi l'exemple de Dancourt, et *chromatique* cesse pour toujours d'être féminin en français.

ÉRASTE.

Vous verrez que je suis un homme de concert,
Et que je sais, de plus, chanter à livre ouvert.

Chanter ou jouer *à livre ouvert*, *à l'ouverture du livre*, *à la première vue*, *à la rencontre*, c'est exécuter la musique de toute espèce que l'on vous présente, en jetant les yeux dessus, et par conséquent sans préparation. Le musicien n'étant pas somnambule, il faut nécessairement que le livre soit ouvert ; mais, pour un bon lecteur, il n'importe pas du tout que le livre soit debout sur le pupitre, posé sur le coté droit, sur le coté gauche ou sens dessus dessous. Croyez que le musicien ne lira pas avec moins de prestesse, d'exactitude et de facilité. Dès la vingt-cinquième des 387 représentations de *Robin des Bois*, la moitié des symphonistes de l'Odéon avaient cessé d'ouvrir leur cahier.

AGATHE, *chante.*

L'uccelletto
Nò, non è matto,
Che, cercando di quà, di là,
Va trovando la libertà.
Ut ré mi, ré mi fa ;
Mi fa sol, fa sol la.

La septième syllabe *si*, n'étant pas encore en usage en 1704, Regnard ou Gilliers, son musicien, ne la fait point figurer dans cette ritournelle solfiée.

Ce *si* tant desiré, ce *si* d'une absolue nécessité, que la routine s'obstinait à repousser, nous le verrons surgir enfin dans les comédies, lorsque les musiciens l'auront généralement adopté. Dans une parade représentée à l'Ambigu-Comique en 1771, Momus chante :

A l'Opéra,
L'on ne cherche que la musique;
A l'Opéra,
Sonne la si ut ré mi fa.
Chez nous on vend du sel attique,
Et l'on n'en tient jamais boutique
A l'Opéra.

Legrand avait déjà fait dire à La Cascade, en 1727, *La la si ut la ré*. Voyez *la Nouveauté*, scène 14.

AGATHE.

Vit-on jamais un âne essayer des bémols,
Et se mêler aux chants des tendres rossignols?

Ceci n'a pas besoin d'explication; les *rossignols* ont fait donner la préférence aux *bémols* à cause de la rime, voilà tout. Mais, dans les vers suivants de Voltaire, le mot *bémols* désigne vaguement quelque chose de musical, et pourrait être remplacé par *accents*, *motifs*, *accords*.

Lorsque les chantres du printemps
Réjouissent de leurs accents
Mes jardins et mon toit rustique,
Lorsque mes sens en sont ravis,
On me soutient que leur musique
Cède aux bémols des Monsignys,
Qu'on chante à l'Opéra-Comique.

AGATHE.

Qu'il fasse une musique, et prompte, et vive, et tendre,
Qui m'enlève.

4

LISETTE, *à Crispin.*

Entends-tu?

CRISPIN.

Je commence à comprendre.
C'est... comme qui dirait une fugue.

AGATHE.

D'accord.

CRISPIN.

Une fugue en musique est un morceau bien fort,
Et qui coûte beaucoup.

Fugue vient du latin *fuga*, fuite, parce que les parties, entrant successivement, semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre. Ce terme de musique a passé dans la conversation familière, et l'on dit (probablement depuis le succès de la comédie de Regnard) *faire une fugue*, de quelqu'un qui s'éloigne avec mystère et précipitation.

L'ouverture de *la Flûte enchantée*, de Mozart, est une fugue libre, admirable, sublime, pleine de charme et d'énergie, le chef-d'œuvre de l'esprit humain en ce genre. A. Scarlatti, Hændel, Sebastien Bach, Cherubini, etc., ont excellé dans la fugue.

Si quelque personnage arrivait sur le théâtre ayant en main un instrument de musique, dont il devait jouer, on exigeait qu'il le fît sonner lui-même. Le public n'eût pas souffert qu'un symphoniste remplît cet office pendant que l'acteur en aurait fait le semblant. Cette exigence datait du premier âge de notre scène, des *Mystères de la Passion*, et les spectateurs n'avaient point encore voulu faire la moindre concession à cet égard. Aussi les rôles d'Apollon, de Linus, d'Amphion, des muses, de Sappho, etc. étaient-ils, à l'Opéra, confiés à des musiciens de l'orchestre, paraissant en scène, en habit de théâtre, toutes les fois que le blond Phébus, Orphée, Arion, Euterpe, Érato, Polymnie ou Terpsichore devaient jouer du violon, de la guitare, de la viole ou de la flûte bocagère. Le danseur Sodi pinçait admirablement la mandoline, il se fabriqua le ballet *des Mandolines*, en 1750,

pour faire applaudir à son triple talent. Nos danseurs violonistes, Pierre Gardel et Saint-Léon, nous ont donné *la Dansomanie*, *le Violon du Diable*, ballets où nous les avons vus briller comme auteurs, danseurs et violonistes. Chefdeville, Marchand, s'habillaient jadis en bergers, en faunes, en satyres cornus pour exécuter des loures, des villanelles sur la musette de Poitou. Elleviou, Martin et Chenard exécutaient, à l'Opéra-Comique, un trio de cor, violon et violoncelle dans *le Concert interrompu.*

Le même usage existait aux deux théâtres de comédie. Mme Favart jouait réellement de la harpe dans *les Trois Sultanes.* Mlle Lecouvreur, représentant Agathe des *Folies amoureuses*, s'était fait accompagner par Chabrun, guitariste, blotti dans le trou du souffleur, tandis qu'elle faisait semblant de pincer une guitare muette; le prestige de son beau talent ne put la sauver du ridicule.

Comme la lyre était abandonnée depuis des siècles, le public voulut bien permettre que Legros, chargé du rôle d'Orphée, ne sût pas jouer de cet instrument, et qu'il empruntât le secours du symphoniste Sieber placé dans l'orchestre. Il est vrai que notre civilisation musicale avait fait d'immenses progrès, lorsque Gluck nous donna son deuxième chef-d'œuvre en août 1774. Afin d'imiter la lyre antique avec plus de fidélité, Gluck ne faisait jouer son harpiste que d'une main. Cette exactitude puérile fut abandonnée ensuite, et l'artiste employa ses dix doigts en doublant la basse de l'orchestre.

Autrefois, les virtuoses de l'Opéra passaient volontiers au Théâtre-Français, qui les accueillait avec empressement, et savait profiter de leurs talents. Une infinité de pièces, véritables opéras comiques, étaient alors mêlées d'intermèdes, ballets, concerts, divertissements, où brillaient ces comédiens chanteurs ou danseurs, quelquefois possédant un triple talent. Sociétaires ou pensionnaires fort précieux, puisque, ne figurant pas sur l'état des chanteurs, des danseurs engagés en l'une de ces qualités, ils en augmentaient le nombre ri-

goureusement fixé par le brigandage des privilèges. Nombre que l'on ne pouvait outre-passer à moins de payer une amende formidable. La Comédie-Française est condamnée à verser 30,000 livres dans la caisse de l'Académie royale de Musique, en 1745, pour une contravention de ce genre. La Comédie-Italienne éprouve le même désagrément à la même époque. Et pourtant il s'agissait des spectacles donnés avec une pompe extraordinaire à l'occasion des fêtes commandées par l'autorité lors du mariage du Dauphin. C'est ainsi que le zèle fut récompensé.

Sallé (Jean-Baptiste), aïeul de la danseuse célèbre; Sallé, capucin défroqué, chantait le drame lyrique à Rouen avec un succès prodigieux. N'ayant pu se placer convenablement à l'Opéra, ce baryton prit un engagement à la Comédie-Française, et réussit à merveille dans la tragédie et la comédie. 1701. Il avait une voix puissante, d'un timbre flatteur, d'une étendue immense, plus belle et plus nette que celle de Thévenard. Lorsque Sallé chantait dans une comédie à divertissements, on quittait l'Opéra pour aller entendre le virtuose du Théâtre-Français.

Quinault (Jean-Baptiste-Maurice), frère de Quinault-Dufresne et des trois demoiselles Quinault, tenait avec honneur le premier emploi dans la tragédie et surtout dans la comédie, chantait dans les divertissements, dont il composa très souvent la musique. 1712. Il fit représenter avec succès, à l'Opéra, *les Amours des Déesses*, opéra-ballet en quatre actes, 1729.

Bacot de Grandval, musicien compositeur, premier rôle tragique et comique, fut le digne successeur de Quinault, et rendit les mêmes services à sa compagnie.

Oreste, Orosmane, Cinna, Polyeucte, Joad, Néron, Clytemnestre, Médée, Ariane, Cléopâtre, Phèdre, Athalie, Zaïre, quittant le harnais tragique pour venir, en costume villageois ou burlesque, chanter des airs, des duos, des trios, et les chanter fort bien; pour venir exécuter des pas dans une fête rustique ou de tout autre genre, était une singula-

rité piquante, d'un vif intérêt, que le public applaudissait avec transport. Je crois que si les anciennes comédies reparaissaient ornées de tous leurs *agréments*, plusieurs ressaisiraient la vogue dont elles jouissaient autrefois.

J'ai déjà parlé de la voix et du chant séducteur de Mme Molière.

Mme Duparc, après avoir représenté Cathos, Elvire, ou toute autre héroïne, dansait de manière à réjouir le public. — Elle faisait, dit une contemporaine, certaines cabrioles remarquables, car on voyait ses jambes et partie de ses cuisses, par le moyen d'une jupe ouverte des deux cotés, avec des bas de soie attachés à une petite culotte. »

La Duparc, cette belle actrice,
Avec son port d'impératrice,
Soit en récitant ou dansant,
N'a rien qui ne soit ravissant;
Et comme sa taille et sa tête
Lui font mainte et mainte conquête,
Mille soupirants sont témoins
Que ses beaux pas n'en font pas moins.

Cabriolant à la façon de Mme Duparc, Mlle de Camargo reconnut aussi la nécessité de se munir d'une petite culotte. A l'Opéra, c'est la première virtuose qui se soit montrée prévoyante sur ce point. Peu de temps après cette innovation, que ses camarades tournaient en ridicule, une de ces railleuses eut ses vêtements accrochés par une décoration qui, surgissant à l'improviste, la fit poser pour *l'ensemble* devant le public : l'exhibition fut complète et le modèle obtint un succès inespéré. 1727. Une ordonnance de police enjoignit alors à toute actrice ou danseuse, de ne figurer sur aucuns théâtres sans caleçons. *Ou danseuse* est assez bien trouvé. Le maillot vint ensuite remplacer le disgracieux caleçon. Le maillot primitif, si cher aux habitués de l'orchestre, est maintenant dégradé par une espèce de voile, vrai *patayoun*, qu'une bride incommode empêche de flotter au gré des vents et des jetés-battus.

Les acteurs espagnols, établis à Paris en 1660, sous la direction de Sebastian Prado, jouaient la comédie, chantaient en s'accompagnant de la harpe, de la guitare, et dansaient des ballets. Les acteurs de la Comédie-Italienne avaient, la plupart du moins, aussi ce triple talent.

Voyez dans le *Mercure de France* de mars 1740, page 569, le compte rendu des représentations de *Basile et Quiterie* et du *Roi de Cocagne*, où l'Opéra, la Comédie-Italienne figuraient en entier dans les divertissements de chant et de danse ajoutés à ces comédies produites sur le théâtre des comédiens français.

A l'Opéra, Mlles Listrade et Mariette passèrent dans les rangs des danseuses après avoir figuré parmi les cantatrices; et Mlles Desmâtins et Dervieux chantèrent sur ce théâtre après y avoir dansé. Marcel fit mieux, il dansa, chanta dans *les Fêtes vénitiennes* (1710), en y représentant un maître à danser qui vante d'abord les merveilles de son art en chantant, et joint l'exemple au précepte en exécutant les danses de divers caractères dont il vient d'exalter le mérite et les agréments: *consilio pedeque*. Cette double exhibition établit la réputation de Marcel, qui depuis découvrit tant de choses dans le menuet.

ACTRICES DE L'OPÉRA QUI PASSENT A LA COMÉDIE-FRANÇAISE, A L'ODÉON.

Mlle Duclos (Marie-Anne de Châteauneuf), cantatrice, passe à la Comédie-Française en 1693; tragédienne.

Mme Sallé (Françoise Thoury), cantatrice, 1704; emploi des confidentes.

Mlle Quinault (Marie-Anne, l'aînée), cantatrice, 1714; comédienne.

Mlle Gauthier, danseuse, 1716, tragédienne et comédienne.

Mlle Dufresne (Jeanne-Françoise Quinault, la cadette),

danseuse; prend le nom de *Quinault-Dufresne* lors de son entrée à la Comédie-Française en 1718 ; comédienne. Elle avait réuni sous un même cadre les portraits de Molière et de Bourdaloue. On lisait au bas cette inscription : *Les deux plus grands prédicateurs du dernier siècle.*

Le duc de Chaulnes avait fait peindre sa femme en Hébé. Fort embarrassé de savoir comment il se ferait ajuster pour que son portrait servît de pendant à celui de la duchesse, Mlle Quinault lui dit : — Faites-vous peindre en hébété. »

Mlle Labatte (Jeanne), danseuse, 1721 ; tragédienne et comédienne.

Mlle Dangeville (Marie-Anne Botot), danseuse, 1730, comédienne.

Mlle Cléron (Claire-Josèphe-Hippolyte Leyris de Latude), cantatrice, 1743. Elle change l'orthographe de son nom en changeant de théâtre, signe *Clairon*, tout en conservant le sobriquet de *Frétillon*, antérieur à son entrée à l'Opéra ; tragédienne.

Mme Noverre, femme du compositeur de ballets, danseuse, 1755, comédienne.

Mlle Dubois, élève de Mlle Clairon, et comme elle cantatrice à l'Opéra, 1760 ; tragédienne. Mlle Dubois continue de chanter au Concert spirituel ; sa sœur aînée, tenant l'emploi des reines, reste à l'Académie royale de Musique. Berton (Pierre-Montan) écrivit, pour Mlle Dubois cadette, un air de bravoure qu'elle chanta fort bien dans *l'Anglais à Bordeaux*.

Mlle Durancy (Madeleine-Céleste de Frossac), cantatrice, 1762, tragédienne. Cette virtuose s'était fait applaudir, en 1759, à la Comédie-Française, dans l'emploi des soubrettes. Le 19 juin 1762, elle entre à l'Opéra, pour y tenir fort bien le premier emploi, quitte ce théâtre le 16 octobre suivant, et se distingue à coté de son maître Lekain. Victime de quelques tracasseries trop communes au théâtre, elle abandonne la Comédie-Française, et rentre à l'Opéra le 13 octobre 1767.

Mlle Luzy, figurante, passe à la Comédie-Italienne; elle entre ensuite à la Comédie-Française en 1764 ; comédienne.

Mlle LACHASSAIGNE, figurante, 1769; comédienne et tragédienne.

Mlle COMPAIN, danseuse, 1776; tragédienne, mémoire prodigieuse. Mlle Compain apprenait un rôle pendant le temps que son coiffeur employait à la friser, à lui poser ses plumes. L'artiste en cheveux poudrait un rôle de plus toutes les fois qu'il touchait à cette tête prompte à se meubler. Mme d'Auvilliers, qui d'actrice devint souffleuse à la Comédie-Française, savait par cœur toutes les pièces du répertoire courant, et deux ou trois lectures lui suffisaient pour en apprendre de nouvelles.

Mlle CANDEILLE (Julie, Mme Simons), cantatrice, 1785; tragédienne et comédienne.

Mlle LANGE, figurante, 1801; comédienne.

Mlle LEVERD (Émilie), figurante, 1808, comédienne.

Mme PARADOL, cantatrice, 1819; tragédienne.

Mlle ARALDI, danseuse, 1815; tragédienne.

Mlle PERCILLÉE, cadette, cantatrice, 1821; tragédienne à l'Odéon.

Mlle LEVEL, choriste, 1823; comédienne à l'Odéon.

Mlle CHANET (Eugénie), danseuse, 1838; comédienne à l'Odéon.

Voilà dix-neuf actrices que l'Académie royale de Musique a cédées à la Comédie-Française. A ces aimables transfuges, nous ajouterons les virtuoses qui n'avaient exercé leurs talents sur aucun autre théâtre de la capitale.

CHANTAIENT : Mme D'Ennebaut; Mme Drouin, fille de Gauthier; Mlle Desbrosses, fille d'Étienne Baron; Mlle Dancourt, (Mimi); Mlle Connel, Mme Fusil, qui chanta la romance du *Saule* dans la coulisse, prêtant le secours de sa belle voix à Mlle Desgarcins, qui représentait Édelmonne dans l'*Othello* de Ducis, en 1792.

DANSAIENT : Botot-Dangeville, maître de ballets, Armand, Dumirail, Mlle Dancourt (l'aînée) dansait seule, Mlle Desmares, Mme Godefroy, Mlle Joly, Mlle Cammasse, première danseuse de la Comédie-Française, brillait du plus vif éclat

en 1738. Rinaldi et Mlle Barbarina se signalèrent en 1740.

Fort adroite au bilboquet, Mlle Desmares s'exerçait à ce jeu devant le public dans ses rôles comiques; et lorsque Dorine ou Lisette se présentait sur le théâtre sans bilboquet, on réclamait le précieux instrument, qui valait des applaudissements frénétiques à la virtuose. Plus tard, les pantins devinrent à la mode, et les acteurs firent danser des pantins attachés à leur boutonnière.

CHANTAIENT ET DANSAIENT : La Thorillière, Quinault (J.-B. Maurice), Dufresne (Quinault le cadet), Sallé, Drouin.

Mmes Molière, Duparc, Sallé, Mlles Lecouvreur, Dangeville, Gaussin (1), Labatte, Dubreuil, Legrand, cette dernière imitait fort bien Orsola Astori, cantatrice de la Comédie-Italienne, et Violetta.

Beauvallet aurait été bien précieux pour cette comédie chantante. Ce tragédien possède une voix de basse profonde et puissante que je voulais faire sonner à l'Odéon; il refusa de passer dans le camp des chanteurs.

MUSICIENS COMPOSITEURS ATTACHÉS A LA COMÉDIE-FRANÇAISE.

Mollier (Louis de), Cambert, Lulli, Charpentier, La Lande, Couperin, Quinault (J.-B. Maurice), Raisin l'aîné, Gilliers (Claude), Touvenelle, Grandval (Bacot de), Gauthier, Drouin, Baudron, de 1766 à 1823, pendant 56 ans; Aimon (Léopold), Loiseau, Offenbach.

Grandval (Bacot de), père du célèbre acteur, déjà nommé, travaillait aux opéras donnés par Destouches, musicien qui n'était pas suffisamment instruit; Grandval l'aidait pour la composition des chœurs et des morceaux concertés.

Fabre-d'Églantine tenait le premier emploi dans la comédie au théâtre de Montpellier; il n'avait chanté de sa vie, et ne connaissait pas même les notes de la musique; mais il

(1) Taulaigo dansait à l'Opéra depuis quatre ans, lorsque Mlle Gaussin l'épousa le 29 mai 1759.

était vivement épris de Mlle Lesage, petite-fille de l'auteur de *Gil Blas* et de *Turcaret*. *Prima donna* de la compagnie lyrique du même théâtre, Mlle Lesage ne devait jamais se trouver en scène avec un amoureux de comédie. Son rôle commençait lorsque Fabre avait fini le sien. Les parents de la cantatrice veillaient sur elle de telle manière que nul propos d'amour ne pouvait murmurer à son oreille, et le langage des yeux était insuffisant pour donner aux demandes, aux réponses le développement et la précision nécessaires en pareille circonstance. Comédien de haut style, Fabre imagina de tenter un début dans l'opéra comique, au grand ébahissement de ses camarades, et choisit le rôle d'Ottavio dans *le Magnifique*, opéra de Grétry, rôle très difficile sans doute, mais qui le plaçait admirablement en face de la virtuose, pour lui déclarer son amour et recevoir une réponse significative en laissant tomber la rose aux pieds du Magnifique. Fabre chanta si bien, mit une expression si naturelle et si chaleureuse dans ses discours, qu'il séduisit la cantatrice et le public. A demi-voix, en confidence, il improvisait une infinité de propos galants sur les ritournelles de l'orchestre, en obtenait les réponses, que le son des instruments rendait mystérieuses, et dont la conclusion fut un enlèvement, une fugue réelle.

Le lendemain les deux fugitifs soupaient à-n-Avignon, en terre papale, où l'Église bénit, sanctifia leur union. Cette aventure fit un tel bruit dans la ville, qu'on desira voir les deux époux se dire des douceurs dans *le Magnifique*, source de leur bonheur; et les vers suivants tombèrent sur le théâtre en même temps que la rose s'échappait de la main de Clémentine.

> *Le Magnifique* à l'amour te dispose,
> De son bonheur il doit s'enorgueillir.
> Heureux qui fait tomber la rose,
> Plus heureux qui sait la cueillir.

Violoniste habile, musicien consommé, l'excellent comé-

dien Ferville, que nous avons applaudi si longtemps au Gymnase, chantait l'opéra d'une manière très remarquable. Le rôle de Joseph, dans le drame lyrique de Méhul, l'avait mis au premier rang des ténors de la province. Gontier, acteur du même théâtre, écrivait des symphonies qui n'étaient pas sans mérite, et les faisait entendre, à grand orchestre, à ses amis. Moreau-Sainti, chantant le rôle de ténor d'une ordure musicale ayant nom *le Rossignol*, s'y faisait doublement applaudir en jouant, sur le théâtre de Bordeaux, la partie de flûte concertant avec la voix de la première cantatrice. Devons-nous louer ou blamer Mmes Albert-Hymm, Damoreau, Laborde et les virtuoses Tulou, Dorus, Moreau-Sainti, des succès qu'ils ont obtenus en exécutant un gachis ignoble et déplorable, que la plèbe de Paris déguste encore au grand scandale de l'Europe musicienne? — Mme Laborde, M. Dorus, que vous êtes d'habiles cuisiniers! votre sauce piquante, brillante, fait avaler bien pis qu'une vieille culotte de peau; mais il est juste de dire que ce sont des Parisiens qui l'avalent.

Dans *les Trois Cousines* de Dancourt, 1700, nous voyons Touvenelle, compositeur et chef d'orchestre de la Comédie-Française, jouer et chanter sur le théâtre un rôle de musicien.

Les Folies amoureuses, opéra bouffon en trois actes, d'après Regnard, paroles ajustées sur la musique de Mozart, Cimarosa, Paër, Rossini, Pavesi, Generali, Steibelt et Castil-Blaze, par le même Castil-Blaze; représenté, pour la première fois, à Lyon, le 1er mars 1823; à Paris, sur le théâtre du Gymnase-Dramatique, le 3 avril suivant. Succès merveilleux. Mlle Lalande y révèle, à Paris, sa voix superbe, énergique, légère, et son beau talent de cantatrice, elle y fonde sa réputation, et va tenir, deux mois après, l'emploi de *prima donna assoluta* au théâtre de *la Scala* à Milan. Du 3 avril au 1er mai suivant, vingt-cinq représentations des *Folies amoureuses*, avec salle comble, furent données au Gymnase.

TURCARET.

LESAGE, 1709.

ACTE II, SCÈNE VI.

FRONTIN.

Pour égayer le repas, vous aurez des voix et des instruments.

LA BARONNE.

De la musique, Frontin?

FRONTIN.

Oui, madame; à telles enseignes que j'ai ordre de commander cent bouteilles de Surène pour abreuver la symphonie.

LA BARONNE.

Cent bouteilles?

FRONTIN.

Ce n'est pas trop, madame. Il y aura huit concertants, quatre Italiens de Paris, trois chanteuses et deux gros chantres.

Chardin, Italien de Rouen, s'est fait applaudir pendant treize ans à l'Opéra, de 1780 à 1793. Il chantait purement avec une belle voix de baryton. Sacchini lui donna le rôle de Thésée dans *OEdipe à Colone*, le préférant à Lays, chef de l'emploi. Chardin, voulant italianiser son nom, aurait dû signer *Sciardini*, et non pas *Chardiny*. Terminé par un *y*, ce nom restait français. Lulli signa *Lully*, quand il se fit naturaliser chez nous.

Elisabeth Duparc, Italienne de Paris, surnommée *la Fran-*

cesina, avait chanté longtemps en Italie, à Londres, lorsque Hændel la choisit, en 1745, pour tenir la partie de premier soprane dans ses oratoires. On a gravé le portrait de cette virtuose, qui pourrait fort bien être une descendante de Duparc et de sa femme, associés en 1660 aux nobles travaux de Molière.

FOUCARAL.

Que voulez-vous donc faire avec ces chantres-ci?

DON JAPHET.

J'en veux dulcifier mon amoureux souci.

FOUCARAL.

Et si le Commandeur entend votre musique?

DON JAPHET.

Foucaral, ta raison est assez énergique;
Mais aussi j'irai perdre un ducat avancé.

FOUCARAL.

Préférez-vous l'argent à quelque bras cassé?

Don Japhet d'Arménie, Acte IV, Scène 4. 1653.

Outre ce concert merveilleux
Qui ravit les plus pointilleux,
Quatre beaux récits de musique,
Dont chacun semble être angélique,
Au gré des auditeurs contents,
S'y font ouïr en divers temps.
Pour amplifier ces nouvelles,
Voyons les noms de ceux, de celles
Par qui les vers furent chantés,
Dignes certes d'êtres exaltés.

La Barre, cette illustre fille,
Dans les yeux de laquelle brille
Je ne sais quoi de si charmant,
Qu'un dieu même en serait amant.

La sage demoiselle Hilaire,
Dont la voix douce, nette et claire,
Ne peut, avec droit et raison,
Recevoir de comparaison.

Raimond, charmante demoiselle,
Qui, par sa grace naturelle,
Et ses délicieux fredons,
Ferait plus que cent Cupidons.

Anna, l'aimable Italienne, (Bergerotti.)
Que le ciel conserve et maintienne,
Dont l'esprit, la voix et les yeux
N'ont rien qui ne soit précieux.

Le sieur Le Gros, chantre admirable,
Qui passe pour incomparable;
Bref, Lallemand, Beaumont, Vincent,
Qui seuls en valent plus de cent.

LORET, *Muse historique*. 1658.

Il s'agit d'une sérénade dans la farce de Scarron; des récits chantés d'*Alcidiane*, ballet, dans la gazette rimée de Loret; d'un concert dans la comédie de Lesage; et pourtant ces trois auteurs se servent du mot *chantres* pour désigner les musiciens qui doivent y tenir les parties vocales. Avec cette différence, que les deux premiers parlent sérieusement; tandis que Lesage, écrivant en 1709, à l'époque où le mot *chantre* avait perdu tout son crédit en musique, l'emploie d'une manière ironique, afin de se moquer du concert que prépare le financier.

Les mots nouveaux introduits successivement dans une langue, s'ils ne font oublier les anciens en les remplaçant, les éloignent de leur domaine, les exilent en d'autres régions et les condamnent à signifier tout autre chose. Les vétérans, non rayés du contrôle, doivent se résigner à changer de service. Le cavalier est mis à pied, il se promène la canne à la main, au lieu de fendre l'air au galop en brandissant une flamberge redoutée. Les vieux mots jouissent de toute leur splendeur primitive dans les vieux livres; n'ayant plus qu'une condition dégradée, appauvrie dans les nouveaux, où le lecteur les voit figurer à coté de leurs jeunes oppresseurs. Il en résulte un défaut de clarté dans le discours, au point que l'éloge peut devenir une injure, si vous négligez

l'ordre chronologique en faisant l'application de tel ou tel mot.

Dites à Roger, Bussine, Battaille, qu'ils sont des chantres excellents, et vous verrez leurs yeux s'enflammer de colère. Votre louange maladroite ne les flattera nullement. Vous croirez les calmer en ajoutant : — Le rossignol n'est-il pas le chantre des bocages, Homère le chantre d'Ilion, Orphée le chantre de la Thrace? » Nos ténor, baryton et basse ne s'accommoderont pas de l'excuse; ils croiront être assimilés avec malice aux psalmodistes à grosse voix, qui font retentir les voûtes de Notre-Dame de Paris, aux chantres de cathédrale.

Le mot *chantre* a conservé toute sa noblesse dans la poésie française, il est tombé tout à plat dans le dictionnaire des musiciens. L'invention du drame lyrique produisit ce changement et bien d'autres encore. En France, la musique n'existait réellement que dans les églises à l'époque où Scarron écrivait *Don Japhet*. L'année suivante, 1654, son empire s'étendit en se divisant : la musique s'empara du théâtre et finit par y régner en souveraine dix-sept ans après. Secondés par les illusions, les prestiges de la scène, les chanteurs dramatiques exprimant, excitant les passions, la mélodie acquit des séductions jusqu'alors inconnues et d'un effet prodigieux. Des cantatrices figuraient parmi ces acteurs virtuoses; un essaim de jolies femmes brillait sur la scène, où la danse vint s'unir à la musique. Un ensemble si précieux charmait le cœur, l'oreille et les yeux de telle sorte que la musique d'église perdit un grand nombre de ses admirateurs. Afin de balancer, autant qu'il était en son pouvoir, le succès merveilleux du drame chanté sur les théâtres, Philippe de Neri s'empressa de l'introduire dans les temples chrétiens. Ce drame y fut exécuté sans aucun appareil de mise en scène, et prit le nom d'*oratoire*, de l'église de l'Oratoire, où les compositions de ce genre furent produites à Rome.

La musique profane l'emporta sur la musique sacrée, je me vois forcé d'en convenir; et, dans les villes où l'opéra

s'établit, les chantres et les enfants de chœur durent céder le pas aux chanteurs, aux chanteuses (1). Quoique nos premiers acteurs de l'Académie royale de Musique eussent été recrutés parmi les chantres de cathédrale, ils répudièrent bientôt cette qualité pour prendre celle d'*acteur* et, presque aussitôt, celle de *chanteur*. Molière venait de créer cette expression nouvelle, et de l'employer dans le *Bourgeois gentilhomme*. Le mot de *cantatrice* appartient à notre époque; je l'ai fait adopter généralement en 1820. Ce vocable nous était nécessaire pour distinguer la virtuose des chanteuses routinières qui s'exercent sur nos théâtres et dans les guinguettes; pour indiquer l'abîme qui sépare une Alboni d'une Stoltz.

Voilà donc les chanteurs maîtres de la scène, et les chantres relégués dans les cathédrales. Cette diversité de noms servait seulement à distinguer leur emploi dans le monde musical : le mérite des uns et des autres était absolument le même. Gardez-vous bien de comparer les anciens chantres à ceux que vous entendez aujourd'hui. Le type du véritable chantre a disparu, type fort original, poétique même, dont j'ai pu voir encore quelques épreuves, et que j'essayerai d'esquisser un jour.

En employant le mot *chantres*, Scarron, le farceur, parle d'une manière sérieuse. Lesage, au contraire, s'en sert malicieusement; il s'agit dans *Turcaret* d'un concert ridicule, de gros chantres doivent y figurer avec des Italiens de Paris.

---

(1) Nos anciens disaient *chantresse*.

En lo offici de cor, cantava am la chantressa.

Vida de Santa Flors, DOAT, t. CXXIII, folio 272.

Cantor, cantorel, cantre, cantaire, chantaire, cantador, chantador, sont des synonymes employés par les troubadours.

Aitals clercs non deu aver molier, se il a orde sobre cantor o sobre lector. Un tel clerc ne doit pas avoir femme, s'il a ordre au-dessus du chantre ou au-dessus du lecteur.

Traduction du Code de Justinien, folio 2.

Les deux significations données au même terme sont justifiées par les dates 1653 et 1709.

Nous verrons poindre le mot *chanteur* dans les comédies en 1672 ; l'Opéra français avait ouvert son théâtre en 1671. Montfleury s'empressera de désigner les virtuoses par le nom qu'ils s'étaient donné.

Il faut que vous ayez toujours en vos festins
Des escrocs qu'on ne voit que chez les libertins ;
Des gosiers toujours secs, puisqu'il faut qu'on s'explique,
Des diseurs de bons mots, des braillleurs en musique,
De ces chanteurs oisifs dont l'ardeur d'entonner
Sur les charmes d'un air hypothèque un diner.
Et qui paient chez vous, se trouvant dans leur centre,
Aux dépens de leur voix, le tribut à leur ventre.

La Fille Capitaine, Acte I, scène 9.

Le portrait n'est pas gracieux, il s'en faut. Les plaisanteries sur l'ivrognerie des musiciens excitaient en 1672 comme en 1709 une hilarité générale, parce qu'elles étaient d'une complète vérité. Aussi les auteurs comiques usaient-ils souvent de ce moyen.

Le souper hors du chœur chasse les chapelains,
Et de chantres buvants les cabarets sont pleins ;

écrivait Boileau Despréaux en 1673. Soixante ans après, Paul Poisson touchait juste en décochant ce vers devenu proverbe :

Les gens de ce métier ont toujours la pépie.

GRIFON.

Mauvaise connaissance qu'un musicien de l'Opéra ! Ils mènent les gens au cabaret et il faut toujours payer pour eux.... Qui va là ? Est-ce vous, monsieur le musicien ?

CHAMPAGNE.

Oui, à peu près, c'est un ivrogne.

REGNARD, *la Sérénade*, 1694.

NICOLAS.

Et les ménétriers de cette noce qui sont venus devant ; ils juront comme tout, parce qu'ils n'avont pas encore du vin.

Mme BERTRAND.

Ils sont bien pressés, qu'ils attendent leur monde.

NICOLAS.

Voirement oui, qu'ils attendent? Ils disont comme ça que par faute de boire leur musique deviendra enragée, et que ça fera tantôt enrager tout le monde.

DANCOURT, *le Moulin de Javelle*, 1696.

Du Buisson, maître à chanter, auteur de beaucoup de chansons de table, enseignait l'art de boire en les chantant. Ce troubadour s'était réglé sans doute sur ce précepte d'Ovide :

Qui sermone placet, taciturna silentia rumpat :
Qui canit arte, canat : qui bibit arte, bibat.

DE ARTE AMANDI, liber II, versus 505.

En 1753, Destouches force la vérité, charge le tableau dans ces vers du *Dissipateur* :

Trente musiciens, symphonistes avides,
Qui sont entrés céans, la bourse et le corps vides,
Qui, convoitant les plats, font jouer leur archet
Et s'en vont tour à tour enivrer au buffet.

L'abbé Malines, première basse chantante et récitante du Concert spirituel, légua sa cave aux chantres de Notre-Dame de Paris. Ces virtuoses n'avaient jamais été si libéralement et si délicatement abreuvés. Le parlement de Paris voulut bien permettre cette fois, que la volonté du testateur fût respectée, quoiqu'il s'agît encore des musiciens. Le legs de l'abbé Malines était liquide, et le parlement ne jugea pas qu'il pouvait en faire un meilleur emploi. 1778.

Mlle Dupuy jouait admirablement de la harpe et c'est à son chat qu'elle devait la perfection de son talent. Elle avait remarqué dans cet animal des gradations d'intérêt et d'attendrissement, des signes plus ou moins approbateurs, à mesure que les passages qu'elle exécutait présentaient plus ou moins d'expression, de clarté, d'élégance ou d'énergie. Elle s'était formé le goût, le style sous la direction de ce critique singulier, de telle sorte que sa réputation devint universelle et

sa fortune très brillante. Mlle Dupuy sentant approcher la fin de sa carrière voulut donner à son amour de chat, à son minet virtuose un témoignage éclatant de sa reconnaissance. Elle fit en sa faveur un testament qui le rendait possesseur d'une habitation fort agréable à la ville, et d'une maison de campagne charmante. Elle y joignit un revenu plus que suffisant pour satisfaire aux besoins, aux fantaisies mêmes du matou devenu seigneur châtelain, et propriétaire ayant pignon sur rue. Afin que ce bien-être lui fût assuré, fidèlement procuré, Mlle Dupuy légua, par le même acte, à plusieurs personnes d'une probité reconnue des pensions importantes, à condition qu'elles administreraient les revenus et les immeubles de cet aimable légataire, et qu'elles iraient tour à tour, et trois fois chacune par semaine, lui tenir compagnie, assister à ses repas, à son coucher, et veiller sur les domestiques attachés à son service.

Ce testament fut attaqué, les plus fameux avocats plaidèrent pour ou contre; et le chat mélomane triomphait de toutes les oppositions, gagnait sa cause avec dépens quelques jours avant de proférer son dernier miaulement. L'histoire ne dit pas s'il lui fut permis de tester à son tour. BAYLE, *Dictionnaire*, article Rosen, sous la remarque C.

Mlle Coinet, cantatrice, apprit à son singe à jouer de la guitare; il exécutait une sarabande et se trompait toujours au même endroit. Les merles, les serins, les étourneaux, les perroquets ne se montrent pas plus habiles; les airs qu'ils chantent n'ont presque jamais de conclusion, de cadence finale. Voyez la lettre 61 de Voiture, adressée à Mlle de Rambouillet.

En m'oyant chanter quelquefois,
Tu te plains qu'être je ne daigne
Musicien, et que ma voix
Mérite bien que l'on m'enseigne,
Voire que la peine je prenne
D'apprendre ut ré mi fa sol la,
Que diable veux-tu que j'apprenne,
Je ne bois que trop sans cela!

MAROT.

— Galéas, duc de Milan, fut tué par un jaloux pendant qu'il estoit à la messe. Cet accident lui seroit-il advenu s'il avoit courtisé la bouteille plutost que les dames? Deux chevaliers furent escorchés tout vifs pour s'estre approchés un peu trop de la royne de Navarre et de la comtesse de la Marche. S'ils eussent fait la cour à la royne des Verres, à la comtesse du Flacon, ce mal-heur ne leur seroit point arrivé. Vous entendrez dire que l'on m'aura escorché vif dans un cabaret, pour les beaux yeux d'une bouteille, plutost d'ouïr que j'aye esté pelé pour une femme. Si j'ay pu me sauver à Paris, ville si dangereuse à cet esgard, je me garderay bien dans Auxerre: il y faut estre sage par force. » ANNIBAL GANTEZ, *prieur de la Magdeleine en Provence, chanoine, maistre des enfants de chœur et de la musique en l'esglise insigne et cathédrale de Sainct-Estienne d'Auxerre* : l'Entretien des Musiciens, avec épître dédicatoire à Monseigneur l'illustrissime et révérendissime Pierre de Broc, évêque d'Auxerre, conseiller du roi en ses conseils, etc. 1643.

Du temps de Louis XIII et de Louis XIV, l'ivrognerie était à la mode parmi les gens du bel air à tel point, que Charles de Beautru, dit *le prieur des Matras*, chanoine de la cathédrale d'Angers, mettait des épingles sur ses manches pour ne pas oublier de s'enivrer au moins une fois dans la journée. L'histoire n'affirme point que ce vénérable ecclésiastique fût musicien. C'est lui qui disait : — Le cabaret est une boutique où l'on vend la folie en bouteilles. »

Les comédiens de l'Hotel de Bourgogne font chanter un *Te Deum* à l'église Saint-Sauveur, leur paroisse, à l'occasion de la paix, avec grand chœur et symphonie.

La troupe des chantres ensuite
Dans un cabaret fut conduite,
Où messieurs les musiciens,
Par l'ordre des comédiens,
Furent, pour achever la fête,
Traités à pistole par tête,
Où l'on but assez pour trois jours.

13 mars, 1660.

Boire comme un chantre, était un proverbe en crédit depuis des siècles, lorsque l'Académie royale de Musique recruta ses virtuoses parmi les chantres de cathédrale en 1670. Les suivants de Bacchus abondèrent sur son théâtre. Si les chanteurs réformèrent un peu leur style en musique, ils continuèrent de boire comme des chantres. Les premiers sujets étaient des ivrognes déterminés, qu'il fallait quérir au cabaret au moment de lever le rideau. Duménil, Thévenard, le Gueymard, le Morelli de ce temps, avaient peine à se tenir sur leurs pieds en entrant en scène, malgré les doses de café que le directeur leur faisait administrer pour dissiper les fumées du vin et rendre ces acteurs supportables. Le public était fort indulgent pour les indispositions de ce genre, que les écrivains de l'époque ne toléraient en aucune manière. Témoin ce passage de la Viéville de Freneuse. —Il est indigne qu'un maraud ose paraître sur le théâtre ne pouvant se soutenir, ou changeant la dignité d'un spectacle en farce, en bouffonnerie, par des postures, un badinage ridicules: comme faisait tous les jours Duménil. Nos maîtres d'opéra devraient y tenir la main avec plus de soin. »

Lorsque Duménil arrivait à l'Opéra sans avoir passé par la taverne, on lui portait à sa loge six bouteilles du meilleur vin de Champagne. Il les buvait successivement, et l'on voyait ses moyens, son ardeur s'accroître à mesure que les bienfaits de cette colophane prêtaient une force nouvelle à son gosier toujours altéré. C'était pour cet acteur le tonique par excellence; il l'animait au point que le Duménil du troisième acte n'était plus le Duménil du premier. Atys, Phaëton, Renaud, Amadis, étaient sublimes aux dernières scènes d'un opéra. Leur représentant venait de faire entonner à chacun de ces héros sa sixième bouteille.

La délicatesse du goût de nos virtuoses prouve que Lesage passe de la bonne et vraie plaisanterie à la charge la plus ignoble en préparant du vin de Surène pour ses concertants.

A la seconde représentation de l'*Iphigénie en Tauride*, de

Piccinni (25 janvier 1781) M[lle] Laguerre, voulant donner aux discours de l'héroïne toute l'énergie qu'ils réclamaient, s'abreuva plus largement qu'à l'ordinaire. Le public s'aperçut que la prêtresse, peu ferme sur ses jambes, s'appuyait trop souvent sur les épaules de ses confidentes, et Sophie Arnould dit à ses voisins de l'amphithéâtre : — Ce n'est pas Iphigénie en Tauride que vous voyez, c'est Iphigénie en Champagne. »

Rey, chef d'orchestre de l'Opéra, de la chapelle impériale, dirigeant une messe chantée à Saint-Cloud, se démenait de telle sorte, que Napoléon lui fit demander par le grand maréchal du palais, à quel honnête cabaret il s'était enivré dès le matin.

Nous avons vu l'excellent ténor Garcia jouer presque toujours au naturel la scène du *Barbiere di Siviglia* où le comte Almaviva imite la démarche incertaine et la manière de parler d'un homme pris de vin. Garcia se gargarisait avec de la tintilla de Rota.

Ces exemples sont infiniment rares aujourd'hui ; les plaisanteries sur la beuverie des musiciens frapperaient à peu près à faux.

ACTE IV, SCÈNE V.

LE CHEVALIER.

Vous aimez la musique?

TURCARET.

Si je l'aime? malepeste ! je suis abonné à l'Opéra (1).

LE CHEVALIER.

C'est la passion dominante des gens du beau monde.

---

(1) Mot charmant, que Dugazon murmurait à ravir. Je me souviens de ses inflexions de voix sur ce mot, comme de la gamme chromatique ascendante que M[lle] Sontag lançait dans *Otello*, sur ces paroles *io moriro*. Gamme restée jusqu'à ce jour sans rivale dans mon oreille. Toutes les Desdémones ajustaient, dérangeaient ce trait, noté sur la partition, afin d'en éluder l'extrême difficulté ; seule, M[lle] Sontag l'attaquait, l'enlevait victorieusement. Je dois croire pourtant qu'Isabella Colbran l'avait exécuté, puisque Rossini l'avait écrit pour elle.

TURCARET.

C'est la mienne.

LE CHEVALIER.

La musique remue les passions.

TURCARET.

Terriblement ! une belle voix, soutenue d'une trompette, cela jette dans une douce rêverie.

LA BARONNE.

Que vous avez le goût bon !

LE CHEVALIER, *à Turcaret.*

Oui, vraiment.... Que je suis un grand sot de n'avoir pas songé à cet instrument-là... Oh ! parbleu, puisque vous êtes dans le goût des trompettes, je vais moi-même donner ordre...

TURCARET, *l'arrêtant.*

Je ne souffrirai point cela, monsieur le chevalier. Je ne prétends point que pour une trompette...

Turcaret est ici le personnage sacrifié, nul doute que Lesage n'ait eu l'intention de souffler une sottise à l'épais financier, en lui faisant accoupler une belle voix avec une trompette. L'ignorance crasse, inconcevable, du public et des journalistes a seule pu mettre en crédit cette lubie de se montrer plaisant quand on est absurde, et sauver le prétendu bon mot des sifflets. Ah ! que le chevalier a bien raison de dire : *Je suis un grand sot.* Il devrait ajouter : de me moquer de ce brave M. Turcaret qui fait de l'érudition, comme Jourdain faisait de la prose : sans le savoir ; de ce financier assez mémoratif pour se souvenir de l'effet merveilleux produit par la voix de Piccinni, le contraltiste fameux, soutenue et rivalisée par une trompette non moins admirable. Que je suis un grand sot, moi public parisien, d'avoir oublié tout à fait cet air *Frodi all'armi*, de l'*Eritrea* de Cavalli, qui m'a frappé de stupeur, comblé de joie et de ravissement, par ses tenues puissantes, ses roulades légères, où la trompette disputait à la voix le prix d'agilité. Il n'est pas étonnant qu'il ne m'en reste aucun souvenir, voilà juste quarante-six ans que j'ai cessé de l'entendre. » Oserait-on aujourd'hui tourner

en ridicule, en plein théâtre, Crivelli, Tacchinardi, Raffanelli, Mmes Strinasacchi, Barilli, Festa, que dis-je? Viganoni, Mandini, Mmes Morichelli, Baletti, quoique le public de Paris ait cessé de les applaudir depuis quarante ou cinquante-huit ans? Le public ne vieillit pas; celui de 1709 était apparemment tombé dans l'enfance, l'imbécillité, puisqu'il a souffert que M. Turcaret fût baffoué pour la seule phrase juste et sensée qu'il ait à dire pendant cinq actes.

Carlo Broschi, surnommé *Farinelli*, chantant à Rome en 1722, à l'âge de dix-sept ans, établit son immense réputation par un air de bravoure avec trompette obligée, que Porpora, son maître, écrivit tout exprès pour faire briller le talent du jeune virtuose, et celui d'un trompettiste allemand d'une habileté prodigieuse. Cet air commençait par une seule note, que tenait d'abord la trompette. Le chanteur prenait la note ensuite, pour la tenir avec un charme, un artifice de mise de voix, une longueur de temps surprenante au point que des cris d'admiration éclatèrent dans toute la salle. Ce duo de voix et trompette assura le succès de l'*Eomene* de Porpora. Farinelli renouvela ce miracle de perfection douze ans après, en débutant à Londres dans l'*Artaserse* de Hasse. Richard Broschi, frère du merveilleux exécutant, avait ajouté l'air d'entrée, avec solo de trompette, à la partition. La seule note, attaquée et tenue successivement par la trompette et par la voix, *pianissimo, crescendo a poco a poco, forte, fortissimo, diminuendo, smorzando, perdendosi*, excita des transports d'enthousiasme, de délire tels qu'une dame de la cour s'écria de sa loge : — Il n'y a qu'un Dieu et qu'un Farinelli. »

Après ces mots : *Une belle voix, soutenue d'une trompette*, au théâtre on ajoute *marine*. Je ne vois pas ce que cette addition peut avoir de risible; le public rit pourtant; la tradition, l'usage veut qu'il rie. Il rit par la raison qu'il ignore ce que c'est qu'une trompette marine. On admire souvent ce qu'on ne comprend pas; il doit être permis d'en rire. Faire cette malencontreuse addition, c'est rendre M. Turcaret plagiaire de M. Jourdain. Soyez persuadé que Lesage a mis le plus

grand soin à s'éloigner de son modèle, et qu'il s'est gardé surtout d'amener ici la trompette marine de Molière, rencontre que l'on aurait prise pour un rendez-vous, sans y mettre beaucoup de malice. La scène, par elle-même, n'a déjà que trop de similitude avec celle du *Bourgeois gentilhomme*.

Si des acteurs français avaient représenté le chef-d'œuvre de Lesage à Londres, au moment des triomphes de Farinelli, de son digne écuyer sonnant ; changer la trompette de Turcaret en trompette marine eut été de leur part un trait d'esprit, un changement commandé par la circonstance, et qui pouvait faire excuser les sottes exclamations du chevalier impertinent.

LES DEHORS TROMPEURS

OU L'HOMME DU JOUR.

BOISSY, 1740.

ACTE IV, SCÈNE XII.

FORLIS.

Quoi ! c'est un violon qui balance mes droits ?

LA COMTESSE.

Il doit jouer, monsieur, pour la dernière fois.

FORLIS.

Voilà donc ce devoir unique, indispensable !
Je tombe de mon haut !

LA COMTESSE.

C'est un homme admirable
Et qui tire des sons singuliers et nouveaux.
Ses doigts sont surprenants, ce sont autant d'oiseaux.
Doux et tendre, d'abord il vole terre à terre,
Puis, tout à coup, bruyant, il devient un tonnerre.
Rien n'égale, en un mot, monsieur Vacarmini.

FORLIS.

Vacarimini, madame, ou Tapagimini,
Tout merveilleux qu'il est, n'est pas un personnage
Qui mérite, sur moi, d'obtenir l'avantage.

Les destinées du violon avaient changé du temps de la régence. Les amateurs goutèrent alors les compositions de Corelli. On entendit d'habiles violonistes italiens, et le préjugé qui frappait de réprobation ce noble instrument s'était évanoui lorsque parut le célèbre Tartini. Cela n'empêcha pas les rimeurs de médire encore du violon par habitude. L'apos-

trophe de Voltaire et la scène de Boissy, que je viens de citer, le prouvent suffisamment. Cet épisode ironique est de mauvais goût ; il tend au galimatias. Un violoniste, annoncé comme ayant un talent merveilleux, est ensuite appelé *Vacarmini*, *Tapagimini*, son archet produisant les effets du tonnerre. Ne dirait-on pas qu'il s'agit d'un centaure organiste se ruant des quatre pieds sur les claviers de Notre-Dame ? Insipide plaisanterie ! lazzies dignes des tréteaux de la Foire ! L'auteur ouvre un large bec pour souffler dans un galoubet.

Oui sans doute, voilà ce que nous sommes en droit de penser aujourd'hui ; mais alors, en 1740, les esprits étaient montés sur le ton de l'hyperbole au regard de la musique. On se battait à coups de pamphlets et d'épigrammes, de satires même depuis 1700. L'abbé Raguenet avait outrageusement navré la psalmodie française en la comparant aux opéras italiens ; Le Cerf de la Viéville, seigneur de Freneuse, avait riposté quatre fois aux attaques virulentes de Raguenet ; d'autres champions s'étaient unis à ces deux chefs de secte. Trois concerts de haute importance avaient été successivement établis afin de joindre l'exemple au précepte. Le Concert des Amateurs (de musique italienne) fondé par la marquise de Prie et le financier Crozat, sous le patronage de Philippe d'Orléans, régent. La traduction en prose des airs italiens que l'on y chantait, figurant sur les programmes, était de Fontenelle, qui se plaisait à dire : — Je suis le bel esprit de ce concert. » Le concert des Mélophilètes, où l'on exécutait de la musique française dont on s'efforçait de hater le perfectionnement. Le Concert spirituel enfin, qui suivit, en 1725, les errements de notre grande scène lyrique. Intrigante, musicienne et claveciniste d'un talent reconnu, Mme de Prie voulut tenter un coup d'état, en amenant à Paris l'admirable compagnie italienne qui chantait à Londres. Senesino, la Cuzzoni y brillaient au premier rang, et Bononcini composait des opéras pour ces virtuoses illustres. Francine, directeur de notre Académie royale de Musique, fut assez adroit pour faire échouer l'entreprise, bien que le traité,

signé par M. de Maurepas et Crozat, dans le cabinet du régent, semblât en assurer l'exécution.

Rameau débute, en 1733, par *Hippolyte et Aricie*, et les mélophilètes se rangent sous sa bannière pour combattre les partisans de l'Italie, et ceux de la musique de Lulli. Paris n'avait pas de journaux où les trois partis auraient pu s'attaquer ou se défendre, leur polémique vint se refugier au théâtre. *Le Je ne sais quoi, le Badinage, les Talents à la mode*, comédies en vers, sont trois plaidoyers où de Boissy traite à fond les questions relatives aux musiques belligérantes à cette époque. Ces mémoires sur procès, que nous lisons à peine aujourd'hui comme renseignements historiques, étaient alors accueillis avec empressement, avec passion ; le public y prenait le plus vif intérêt, il préludait à la fameuse guerre des Bouffons qui devait éclater en 1752.

Ces explications données, on voit que les détails introduits dans les scènes des *Dehors trompeurs*, comédie estimée, n'ont rien de choquant et d'exagéré. Son *Vacarmini* même n'est point une impertinence, puisqu'en 1733 un violoniste italien, portant ce nom singulier, s'était fait entendre à Paris avec le plus grand succès. Témoin ces lignes d'un écrit de l'époque : — Les Italiens n'ont point d'autre nouveauté que Vacarmini, fameux violon, dont ils renforcent leur orchestre. 25 mai 1733. » *La Cour et Paris en* 1732-33, Revue rétrospective, seconde série, tome v.

En 1762, un autocrate de Russie, jouant du violon, se montrait le digne allié du roi de Prusse Frédéric II, virtuose sur la flûte, *auletes, tibicen*. Nous en avons la preuve dans une lettre de Catherine II, racontant la mort de l'empereur son mari. — Pierre III but excessivement ce jour-là, car il avait tout ce qu'il voulait, hors la liberté. Il ne m'a demandé cependant que sa maîtresse, son chien, son nègre et son violon ; mais, crainte de scandale et d'augmenter la fermentation dans les esprits, je ne lui envoyai que les trois dernières choses. »

— M. le duc de Richelieu fut arrêté chez lui à neuf heures

du matin, par Duchevron, lieutenant de la prévoté, accompagné de plusieurs archers qui le menèrent à la Bastille. On a permis à M. de Richelieu d'avoir un valet de chambre ; on lui donne des livres, un trictrac, une basse de viole, qu'il avait demandés. » DANGEAU, *Mémoires*, 3 avril 1719.

Charles IX, Henri III, composaient des motets et les chantaient à leur chapelle. Louis XIII écrivait correctement à quatre parties des chansons et des psaumes. Louis XIV était habile sur la flûte et la guitare, quoique routinier ; il ne sut jamais lire la musique. Le duc d'Orléans régent est l'auteur des partitions de *Panthée*, de *Philomèle*, de *Jérusalem délivrée*, et d'une partie de celle d'*Hypermnestre*, opéras représentés. La reine Marie Lecsinska, femme de Louis XV, se consolait des facéties galantes de son époux en jouant de la vielle. La princesse Marie-Adélaïde, leur fille, avait pris rang parmi les violonistes de son époque. La reine Marie-Antoinette chantait en s'accompagnant sur le clavecin ; elle se plaisait même à jouer *le Carillon national*, contredanse de Bécourt, sur laquelle on ajusta plus tard les paroles *Ah ! ça ira*. Elève de Wogt, le dernier duc de Berri jouait du hautbois.

Joséphine et Marie-Louise, nos deux impératrices, touchaient fort bien le piano. L'excellente Joséphine, avant de monter sur le trône, avait accepté l'hommage d'une composition de mon père. Les duos pour piano et harpe que H.-S. Blaze, membre associé de l'Institut, a publiés en 1801, sont dédiés à Madame Bonaparte.

Nous chantons encore après un demi-siècle les romances chevaleresques dont sa majesté la reine de Hollande, Hortense, a fait la musique.

L'INTRIGUE,

Comédie en vaudevilles.

PANARD, 1741.

Le goût que le public avait alors pour la pantomime, fournit à l'auteur la scène du musicien inventeur du vaudeville-pantomime. Ce virtuose chante et mime le couplet suivant :

Pour s'unir à Philis, Valère,
Très volontiers chez le notaire,
Fit ce geste-là.
Lazzie de signer.

Que d'embarras dans l'hyménée!
Notre époux au bout d'une année,
En eut jusque-là.
Par dessus la tête.

Lui qui cherchait Philis sans cesse,
Quand son chemin ici l'adresse,
Il tourne par là.
Lazzie de se détourner.

Promesse, serment, tout s'oublie,
L'épouse gronde, on s'en soucie
Comme de cela.
Lazzie du bout du doigt.

Comme l'Intrigue personnifiée approuve fort l'idée neuve du musicien, il lui fait part du projet qu'il a de mettre en musique la description de Paris.

LE MUSICIEN.

Imaginez-vous que dans les bras de Morphée je goûte un profond repos. —Allons, messieurs de l'orchestre.

L'INTRIGUE.

Qu'est-ce que cela?

LE MUSICIEN.

C'est mon sommeil, il ne sera pas long.

L'INTRIGUE.

Quel tapage!

LE MUSICIEN.

Ce sont les chats qui m'éveillent : peut-on mieux exprimer les amours de Minette et de Rominagrobis?

L'INTRIGUE.

Le tableau est parlant.

LE MUSICIEN.

Écoutez le bruit des cloches, din dan don, din dan don. Ce carillon me réveille, je m'habille, je sors; à peine ai-je fait deux pas, qu'une voiture de moellons me colle contre un mur, entre un maréchal et un serrurier, titata, patapan, titata, patapan.

L'INTRIGUE.

L'expression est d'après nature.

LE MUSICIEN.

Je poursuis mon chemin, changement de musique.

L'INTRIGUE.

Que prétendez-vous exprimer ainsi?

LE MUSICIEN.

Les bruits de Paris dans les quartiers du Palais-Royal et de la Halle; les embarras.... quelle cohue! quel tintamare! Là c'est un jeune homme qui se trouve mal... *Ya, ya vinaigre.* Un peu plus loin c'est un aimable abbé qui cause avec une marchande... *Il brûle, il brûle.* Tout proche est un colporteur qui vient de publier le récit d'une bataille.... *Vieux chapeaux à vendre.* Au coin d'une borne est un nouvelliste qui lit des lettres d'Ispahan.... *Fagots, fagots.* Sous les piliers, un provincial marchande un habit de hasard tout neuf.... *Achetez des cruches.* Ne semble-t-il pas qu'on entende crier tout vis-à-vis de certains hommes de fortune, *Champignons, champignons?* Auprès d'une jeune lingère, *Appétit, appétit*; dans le quartier de la Comédie-Italienne, *Crême fouettée, crême fouettée*; à la porte de l'Opéra, *Balais, balais, Vieux passements d'habits*, etc.

Ce tableau d'un marché dans lequel tant de cris divers se font entendre; ce brouhaha que Panard, en 1741, se plaisait à présenter comme un défi, comme un écueil où la folle

présomption de son musicien ridicule devait se briser; cette impossibilité reconnue alors, n'est-elle pas devenue, en 1828, une réalité charmante dans *la Muette de Portici* d'Auber? Rossini d'abord, 1819, Boieldieu plus tard, 1824, nous avaient donné la scène du tribunal de *la Gazza ladra*, celle des enchères de *la Dame blanche*. Ce qu'on n'aurait osé chanter ou musicalement exprimer du temps de Panard, est aujourd'hui la chose la plus simple, grâce aux discours de l'orchestre devenu personnage dans nos drames lyriques. Le chant instrumental forme et colore les tableaux sur lesquels les voix posent leur débit syllabique, le récit de l'action, en attendant de s'emparer à leur tour de la mélodie quand les passions devront être exprimées.

Citons encore quelques facéties de Panard, elles se rapporteront à la musique ou du moins à l'Opéra, que les petits théâtres attaquaient sans cesse, ne pouvant se venger autrement que par des sarcasmes de l'esclavage affreux où les retenait ce tyran privilégié.

Qu'un jeune acteur monte au théâtre,
On l'applaudit, on l'idolâtre,
Chacun l'exalte à son début,
Ut.

Mais une disgrace subite
Succède à cette réussite,
Bref il tombe dans le début,
Ut.

Dans les premiers mois que Clarice
Du grand Opéra fut actrice,
Sa voix résonnait comme un luth,
Ut.

Mais elle sabla du champagne,
Fit quelques tours à la campagne,
Son ton baissa tant qu'il déplut,
Ut.

Paris a souvent
De l'amusement,
Quatre théâtres d'ordinaire,
Y font voir chacun leur caractère;

Melpomène dit noblement,
Les Italiens joliment,
L'Opéra sur un ton brillant,
Ici sur un refrain plaisant.
Ture lure,
Flon, flon, flon,
Chacun a son ton,
Son allure.

Panard dit aux chanteurs sans voix ou sans talent, que nous lachons maintenant à bride abattue dans l'opéra-franconi :

Il suffit pour cela
D'un peu d'intelligence,
Sans gosier ni cadence
On l'exécutera.
Il ne faut qu'être preste
A ce que l'orchestre joûra,
Et zeste, zeste, zeste,
Chacun de vous l'exprimera
Avec le geste.

Dans *la Revue des Théâtres*, facétie représentée à la Comédie-Italienne en 1728, l'Opéra personnifié chante :

Par mes accords doux et touchants
J'inspire la tendresse ;
Tous mes pas sont des sentiments,
De mes chants la délicatesse,
Mes sons harmonieux, mes spectacles brillants,
Offrent des plaisirs innocents,
Qui vont bannissant la tristesse.
Je sais des mortels et des dieux
Tracer une image fidèle ;
Tantôt je vole jusqu'aux cieux
Et tantôt je descends dans la nuit éternelle.
Du célèbre Lulli j'ai consacré le nom
Au fameux temple de Mémoire,
C'est à moi seul qu'il doit toute sa gloire,
Enfin, je suis Atys, Roland, Bellérophon,
Pirithoüs, Renaud, Jason,
Tancrède, Thésée, Orion,
Et le protecteur de la Foire.

LE DEVIN DU VILLAGE,

Opérette,

Paroles de JEAN-JACQUES ROUSSEAU, citoyen de Genève,

Musique de GRANET, citoyen de Lyon, **1752.**

Le 18 octobre 1752, trois mois après l'arrivée des Italiens, qui firent connaître *la Serva padrona* de Pergolese, on représente à Fontainebleau *le Devin du Village*, opérette en un acte, paroles et musique de J. J. Rousseau. Je dois m'exprimer ainsi d'abord, afin de me conformer à l'opinion trop généralement reçue. Cuvilier, Jéliotte et Mlle de Fel remplissaient les rôles du Devin, de Colin et de Colette. Voici ce qu'en dit le philosophe de Genève dans ses *Confessions :*

— La pièce fut très mal jouée quant aux acteurs; mais bien chantée et bien exécutée quant à la musique. Dès la première scène, qui véritablement est d'une naïveté touchante, j'entendis s'élever dans les loges un murmure de surprise et d'applaudissements jusqu'alors inouï dans ce genre de pièces. La fermentation croissante alla bientôt au point d'être sensible dans toute l'assemblée, et, pour parler à la Montesquieu, d'augmenter son effet par son effet même. A la scène des deux petites bonnes gens, cet effet fut à son comble. On ne claque point devant le roi; cela fit que l'on entendit tout : la pièce et l'auteur y gagnèrent. J'entendis autour de moi un chuchotement de femmes qui me semblaient belles comme des anges, et qui s'entredisaient à demi-voix : — Cela est charmant! cela est ravissant! il n'y a pas un son là qui ne parle au cœur. » Le plaisir de donner de l'émotion à tant d'aimables personnes m'émut moi-même jusqu'aux larmes, et je ne pus les contenir au premier duo, en remarquant que je n'étais pas seul à pleurer.

» Le lendemain, Jéliotte m'écrivit un billet où il me détailla le succès de la pièce et l'engouement où le roi luimême en était. — Toute la journée, me marquait-il, sa ma- » jesté ne cesse de chanter avec la voix la plus fausse de son » royaume :

» J'ai perdu mon serviteur,
» J'ai perdu tout mon bonheur. »

Le Devin du Village fut représenté, le 1er mars 1753, à Paris, et n'eut pas moins de succès. Jean-Jacques avait fait l'abandon de ses droits d'auteur. Le roi lui donna cent louis, Mme de Pompadour cinquante, à Versailles, après une représentation où cette favorite avait chanté le rôle de Colin. Il reçut encore cinquante louis de l'Académie royale de Musique, et cinq cents livres de son éditeur, s'il faut en croire ses *Confessions*. *Le Devin du Village* réussit complètement dans sa nouveauté. L'immense réputation littéraire de son auteur présumé vint ajouter ensuite à ce succès et se prolongea bien au delà des bornes assignées aux ouvrages de ce temps et de ce style. En 1828, une perruque bien poudrée, ornée d'une rose, fut lancée des quatrièmes loges et vint tomber aux pieds d'Adolphe Nourrit et de Mme Damoreau. Cette bombe inoffensive mit un terme aux fadaises sentimentales que l'amoureux Colin chantait à sa bergère Colette depuis 1752, les septante-six ans venaient de s'accomplir.

Rousseau nous a conté la brillante explosion que *le Devin du Village* fit à la cour, à la ville. J'ai laissé le parolier proclamer la victoire du musicien ; il s'en est acquitté de manière à savourer les douceurs d'un aussi beau triomphe. Rousseau, comme tant d'autres musiciens de nos jours, faisait son feuilleton, et ne se refusait pas l'encens et les éloges. Le journalisme n'est pas de l'histoire; le chroniqueur doit rétablir les faits souvent altérés, cruellement défigurés par les gazettes de l'époque, les mémoires, les souvenirs, les confessions mêmes ! que des rédacteurs intéressés ont fait mentir avec une rare impudence.

Le Devin du Village est de J.-J. Rousseau puisqu'il en a fabriqué le livret. Voilà tout ce qui lui appartient, le lot est assez mince. La musique de cette opérette est de Granet, compositeur lyonnais. Voici comment le philosophe austère qui nous a légué *le Contrat social*, le candide jouvenceau qui s'accuse d'avoir pris un ruban, plusieurs disent un couvert d'argent, est parvenu frauduleusement à s'approprier l'œuvre musicale de Granet; à s'emparer des récompenses accordées à la partition, et non pas à l'insipide pastorale; à déshériter enfin Granet du lustre que cet ouvrage pouvait donner à son nom resté trop longtemps dans l'oubli.

Rousseau, passant à Lyon, connut Granet, lui promit un livret d'opéra, tint sa parole en lui faisant l'envoi du petit drame ayant pour titre *le Devin du Village*. Granet se met à l'œuvre, compose sa musique, et bientôt un facteur de la poste remet chez M. Rousseau, homme de lettres, demeurant à Paris, un paquet ficelé, cacheté. En ouvrant le colis, M. Rousseau trouve une épître annonçant l'envoi de la partition du *Devin*. Épître dans laquelle Granet exprimait le désir d'être un digne collaborateur de son parolier. Ajoutant qu'il a redoublé d'efforts pour exprimer convenablement les sentiments naïfs et tendres de Colette et de Colin.

Il existe à Paris autant de Rousseau que l'on y compte de Lefèvre, de Martin, de Robert. L'envoi de Granet tomba dans les mains de Rousseau (Pierre) de Toulouse, homme de lettres, directeur du *Journal encyclopédique;* cet autre Rousseau logeait non loin du philosophe de Genève. L'homonyme de Toulouse vit bien, en ouvrant le paquet, en lisant la lettre incluse, que cet envoi ne le concernait en aucune manière. Cet autre Rousseau (Pierre), bien que journaliste, était musicien; il se plut à lire la partition du *Devin du Village*, il y revint plus d'une fois, l'ouvrage lui plaisait. Il le fit connaître à M. de Bellissent, l'un des conservateurs de la Bibliothèque royale, amateur de musique fort instruit et capable de juger, d'apprécier la composition manuscrite. Après ce double examen, le paquet, remis au bureau de la poste, trouva son des-

tinataire véritable, Jean-Jacques Rousseau, le rimeur, auteur du livret mis en musique par Granet.

La marquise de Pompadour jouait, chantait l'opéra dans les petits appartements de Versailles, comme dans sa villa. Plusieurs opérettes, écrites exprès pour son théâtre, telles que *Églé*, *Érigone*, formaient déjà le commencement du répertoire de ce spectacle, où n'étaient admis que les favoris de la favorite, lorsque La Vaupalière, fermier général, acheta de J.-J. Rousseau la partition du *Devin du Village*. Ce financier la paya six mille livres, c'était un peu cher, il est vrai, mais l'ouvrage convenait admirablement au théâtre Pompadour, sa directrice devait être charmante dans le rôle de Colette ou dans celui de Colin qu'elle préféra. La Vaupalière desirait se rendre agréable à la *prima donna assoluta, assolutissima*. Six mille livres, quelle misère pour un fermier général ! *Le Devin du Village* réussit à merveille, et La Vaupalière eut l'idée de porter à l'Académie royale de Musique la partition dont il avait acquis la propriété. Les premières démarches faites, et dès qu'il y eut espoir d'exécution et de succès, J.-J. Rousseau voulut rentrer dans tous ses droits, afin de tirer d'un sac deux moutures : cela n'est pas sans exemple en musique. La Vaupalière ne disputa point, et permit que la direction de l'Opéra comptât quatre mille livres au philosophe de Genève. Vous remarquerez sans doute que Jean-Jacques ne parle pas de cette première vente dans ses *Confessions*, et n'avoue que la moitié du prix de la seconde. Nous révélerons plus tard le motif de toutes ces précautions de vendeur, amoindrissant les prix de la vente, et faisant l'abandon de ses droits d'auteur, en échange de sommes rondes embourseés et mises à l'abri de toute réclamation ultérieure.

Il n'existait point alors de journal assez audacieux pour oser divulguer ce qui se passait à Versailles, dans les petits appartements et surtout dans la villa Pompadour. Un succès merveilleux, obtenu sur ces théâtres particuliers, était un événement tout a fait ignoré du public.

Voilà donc *le Devin du Village* amené sur le tapis vert des examinateurs jurés de l'Académie royale de Musique.

Composer une partition, même de ce genre, est un travail pénible et long; ce n'est rien en comparaison du labeur sans fin auquel il faut se dévouer pour faire accepter le livret et la partition. Cette double formalité remplie avec bonheur, les auteurs peuvent partir pour Calcutta, Bénarès et Chandernagor; il leur est permis de visiter la Chine, l'Australie, de passer par le Mexique, de revenir enfin se promener aux Tuileries, bien avant que l'on pense à mettre en scène l'opéra reçu. Tandis que *le Devin du Village* comptait des pauses dans les cartons de l'Académie royale de Musique, Granet entreprit un voyage plus long encore : il mourut. Son collaborateur Rousseau, n'ayant à redouter aucune indiscrétion du pauvre défunt, qu'il s'était gardé prudemment de nommer, se dit l'auteur des paroles et de la musique du *Devin*. Il poursuivit ses démarches avec plus d'activité, d'ardeur, et finit par surmonter les obstacles sans nombre que l'on oppose toujours aux débutants.

Le Devin du Village est mis à l'étude, en répétition. C'est alors qu'un musicien doit faire preuve d'habileté, d'intelligence, de soudaineté dans la pensée, de prestesse dans le travail, en exécutant sur-le-champ les additions, les coupures, les transpositions, les soudures qu'exigent le jeu de scène, la marche de l'action, les observations justes du chef d'orchestre ou les capricieuses fantaisies des chanteurs. Un opéra se refait en partie aux répétitions. L'homme qui se donne pour l'auteur d'une musique, et n'a pas le talent nécessaire pour avoir composé cette musique, pour la comprendre, la posséder à fond, la manier au point de renverser et reconstruire à l'instant, pour remettre sur la voie le symphoniste qui se trompe, le chanteur dont l'attaque est incertaine dans un ensemble, est signalé, démasqué, sifflé, baffoué dès la première séance par le timbalier, si les chefs de pupitre n'ont pas déjà crié cent fois : Au voleur !

C'est ce que les symphonistes de l'Opéra ne manquèrent

pas de faire, en voyant le plagiaire maladroit, le croque-note, patauger, barboter, s'empêtrer dans la partition de Granet.

Les sarcasmes, les quolibets, les accusations de vol manifeste s'élevèrent de toutes parts contre Rousseau, bien avant que l'on eût représenté *le Devin du Village.* L'attaque fut encore plus rude et plus sérieuse après le succès. Lisez les *Mémoires secrets* de Bachaumont et Pidansat de Mairobert, le *Mercure*, la *Gazette de France*, et beaucoup de pamphlets publiés à cette époque, vous y trouverez cette accusation reproduite sous toutes les formes. L'un dit que la partition du *Devin* est l'œuvre d'un abbé, qui gardait l'anonyme à cause de son état; l'autre prétend qu'une femme en est l'auteur; un troisième, c'est Voltaire, affirme qu'on l'a trouvée dans les papiers de Gaultier, musicien de la Ciotat, directeur de l'opéra de Marseille en 1685. Rameau disait hautement que le littérateur genevois était de tout point incapable d'avoir composé la musique du *Devin*, bien qu'elle fût d'une extrême faiblesse et d'une incorrection révoltante. Rameau s'appuyait de sa remarque faite cinq ans auparavant au sujet des *Muses galantes*, où l'on reconnaissait évidemment le style ferme d'un maître dans certains morceaux, et toute l'inexpérience d'un mauvais écolier dans les autres : mélange informe de bonne et pitoyable musique, opéra mi-parti, qu'un seul et même auteur osait s'attribuer.

Le 26 mai 1765, J.-J. Rousseau fait exécuter au Concert spirituel un petit motet à voix seule. Malgré l'excellente exécution de Mlle de Fel, on n'y reconnaît pas l'auteur du *Devin du Village.* Cette production n'a point eu de succès, disent les *Mémoires secrets*. Empruntons encore quelques lignes au même recueil.

— 15 janvier 1768. M. Rousseau de Genève étant venu à Paris avec son opéra des *Neuf Muses*, que les nouveaux directeurs lui ont demandé, il s'en est fait une répétition au temple, chez le prince de Conti, d'où l'on a conclu que cet opéra n'était pas jouable. »

Rousseau blessé jusqu'au vif, convaincu de vol musical, cherchait à se défendre, et s'enferrait de plus en plus, en attribuant à l'envie tous les reproches qu'on lui faisait. Dans le premier dialogue, *Rousseau, juge de Jean-Jacques*, dans sa *Lettre du petit-faiseur à son prête-nom*, etc., dans ses *Confessions* enfin, il emploie le plus naïvement possible sa dialectique afin de prouver qu'il est réellement l'auteur de la musique faite par Granet. Le retentissement de ces débats, l'agitation qu'ils avaient portée dans le monde musical et dramatique, éveillèrent les souvenirs du conservateur de la Bibliothèque royale. M. de Bellissent conta l'aventure de la partition remise, par erreur de nom, à Pierre Rousseau de Toulouse, ce journaliste se rappela parfaitement le sujet, la disposition, les mélodies mêmes de l'opéra venu de Lyon par le courrier ; il nomma Granet, et l'opposition triompha.

Pierre Rousseau, connu sous le nom de *Rousseau de Toulouse*, conta cette aventure avec plus de détails que je n'en donne ici, l'imprima dans son *Journal encyclopédique*, et fit remettre à Jean-Jacques ce récit accusateur. Le philosophe de Genève gardant un silence obstiné, Rousseau de Toulouse va relancer l'ours dans sa tanière, l'attaque en face, à bout portant, et n'obtient pas un mot de justification. Comme le Bartolo de Rossini, Jean-Jacques reste immobile et muet, *sembra una statua*.

Lisez le *Journal encyclopédique* de décembre 1752, d'octobre 1781.

Rousseau de Toulouse mit d'autant plus de chaleur et de zèle dans sa révélation, qu'il prêchait pour ses bulles, plaidait pour son affaire personnelle, *pro domo suâ*. Favart, qui se disait l'auteur de *la Coquette sans le savoir*, s'était permis de lui dérober cet opéra comique. Le journaliste furibond réclamait sa propriété, criait au voleur pour son compte, il fut enchanté d'avoir à défendre les intérêts d'un compagnon d'infortune. Dois-je rappeler ici l'*Histoire détaillée des plagiats de J.-J. Rousseau*, publiée, en 1765, par Dom Cazot ?

Le public, d'une voix unanime, accusait encore le cheva-

lier de La Roque, militaire opulent et protégé, de s'être rendu coupable d'un larcin de ce genre en usurpant *Médée et Jason*, livret en cinq actes, que Salomon venait de remettre en musique après Colasse : on attribuait ce livret à Pellegrin. Le public poursuivait d'office, et l'abbé ne disait pas un mot ; lui seul ne mêlait point sa plainte au chorus général, à la clameur de haro lancée contre le gentilhomme spoliateur ; lui seul désertait sa propre cause, que tout Paris embrassait avec zèle. Le chevalier de La Roque avait graissé la patte à l'abbé, pour le rendre taisant. Pellegrin, affranchi de la promesse faite, dégagé de la parole donnée, aurait à l'instant justifié son généreux larron, en répétant une ancienne épigramme, qui semble rimée tout exprès pour la circonstance.

On dit que l'abbé Roquette
Prêche les sermons d'autrui ;
Moi, qui sais qu'il les achète,
Je soutiens qu'ils sont à lui.

L'homme qui se dit l'auteur d'un ouvrage qu'il n'a pas fait, ne saurait échapper à la police littéraire, ou musicale. Aucune réclamation no s'est élevée contre le chevalier de La Roque, et pourtant vous voyez qu'on l'a reconnu, démasqué.

Voilà comment les affaires dramatiques se gouvernaient alors. Jugez si la déclaration accablante de Rousseau de Toulouse, à l'endroit de la partition du *Devin*, que Rousseau de Genève prétendait s'approprier, eut des échos bruyants et nombreux au milieu de cette caverne de voleurs. Pierre-Montan Berton, directeur et plus tard chef d'orchestre de l'Opéra, Jean-Baptiste Rey, qui lui succéda quelques années après dans ces dernières fonctions, recueillirent ce témoignage précieux et foudroyant. Devismes du Valgay, qui fut ensuite directeur de l'Académie royale de Musique, le consigna dans ses *Mémoires*. Augustin Lefebvre, bibliothécaire et chef de la copie du même établissement, en prit bonne note.

Traqué de toutes parts, Rousseau ne perdit pas courage, il crut pouvoir échapper encore à ceux qu'il appelait *ses ennemis*. Le champion de la vérité se défendait en faussaire intrépide. Son éloquence était bien faible pour combattre une opinion si vigoureusement appuyée sur des faits. Il lui fallait un argument victorieux, un coup d'éclat qui rétablît sa gloire musicale démolie et vilipendée.

— Vous niez que je sois l'auteur de la partition du *Devin;* je vais la refaire sous vos yeux ; je vais composer d'autres airs sur les mêmes paroles. On sera bien forcé de convenir que cette nouvelle musique m'appartient. »

Voilà ce qu'il dit à la foule sceptique et railleuse. En effet, une seconde partition du *Devin du Village* fut écrite en entier par le philosophe de Genève. Il vint la déposer au greffe de l'Académie royale de Musique, et sollicita vivement la mise en scène du second chef-d'œuvre qui devait le mettre en possession du premier. L'Académie fut sourde à la prière, et mit la requête au néant. La victoire de la partition n° 1 ne protégea pas du tout la partition n° 2. On s'obstinait à ne pas la produire sur le théâtre, on négligeait de tirer parti d'un moyen excellent, d'un élément de succès ou de scandale qui devait également piquer la curiosité des amateurs ; et Rousseau voyait encore dans cette lenteur un nouveau déni de justice, que ses envieux lui suscitaient. Le public prit part au litige, et le directeur de l'Opéra, voulant se justifier à son tour, livra malicieusement à ses habitués les principales scènes de l'œuvre nouvelle. Chantées et jouées entre deux pièces, exécutées avec costumes et décors, on les siffla de telle manière que Rousseau dut renoncer à ce moyen de se réhabiliter.

Jean-Jacques mit toujours une importance énorme à faire croire aux peintres, aux statuaires, aux poètes, au public indocte en harmonie, qu'il était musicien, compositeur et même théoricien. L'imprudent ! devait-il nous léguer un *Dictionnaire de Musique,* dont chaque page est un monument d'ignorance de l'art qu'il veut professer? Il s'y montre inepte,

même quand il copie ses devanciers ! Se poser comme auteur réel de la partition du *Devin*, fut le soin constant du reste de sa vie. Écrire des mémoires, des pamphlets sur un sujet aussi délicat, lancer des tirades harmonieuses au milieu de ceux de ses ouvrages qui pouvaient les admettre, eût été maladroit; c'était vouloir s'embourber encore plus; d'ailleurs, Rousseau de Toulouse était là pour le tenir en bride. Jean-Jacques s'est borné cauteleusement à traiter ses *envieux* avec dédain; ne parlant de leurs imputations colossales qu'en peu de mots, sans âcreté, prenant la fleur d'une matière qu'il eût été périlleux d'attaquer vertement, avec franchise.

Rousseau fit un second *Devin* pour amener le public incrédule et rebelle à lui concéder la propriété du premier. — J'ai fait celui-ci, donc j'ai fait l'autre. » Tel était son argument. Il l'a renouvelé sous une forme bien artificieuse dans ses *Confessions;* et toujours dans la vue de ramener à son giron la partition du *Devin*, bijou qu'il voulait à toute force ranger parmi ses effets. Soyez certain, persuadé, convaincu même, que le vol du *ruban*, vol dont il s'accuse à deux genoux, la larme à l'œil, ne fut colloqué dans la première partie des *Confessions*, que pour servir de prémisses au raisonnement que Rousseau dicte d'avance au lecteur attentif et judicieux. Ce raisonnement, le voici :

— Jean-Jacques s'accuse d'avoir volé un ruban. S'il avait volé un opéra, le pénitent s'en accuserait avec autant de franchise et d'humilité. Jean-Jacques n'en dit rien : donc il n'a pas volé d'opéra. »

Et ces droits d'auteur, cédés, vendus, aliénés d'avance et mystérieusement, de la main à la main, contre les usages établis au théâtre; aliénés au détriment de Granet co-partageant, vivant encore, et dont Jean-Jacques usurpait déjà l'héritage, en s'appropriant la moitié qui devait être comptée à son musicien ! Et les six mille livres de La Vaupalière, dont Rousseau n'a rien dit; et les quatre mille livres comptées par la direction de l'Opéra, que Jean-Jacques réduit à deux mille ! Ce double, ce triple stellionnat, conclu sans que nul

n'en puisse révéler un jour la trace ! ces sommes payées, emboursées et mises à l'abri, de telle sorte que si Granet, le musicien spolié, n'était pas mort, il n'aurait jamais pu faire l'appel de ses droits d'auteur, en compulsant le livre de caisse du théâtre ! Ces précautions qui, sans dépayser l'objet volé, jettent dans l'ombre les prix exigés, les gratifications obtenues, et réduisent le musicien à l'impossibilité de voir le moindre jour dans ses affaires de la sorte embrouillées ; ces précautions, sans exemple au théâtre avant comme après J.-J. Rousseau ; ces précautions, non pas d'un artiste, mais d'un procureur au Châtelet, doivent-elles passer inaperçues, et ne diront-elles rien à mes lecteurs ?

Les preuves que j'administre peuvent être contestées. Mes témoins sont morts, et Devismes n'a point fait imprimer ses *Mémoires*. J'en conviens ; mais Pierre-Montan Berton a légué ses notions à son fils Henri-Montan, auteur de *Montano*, d'*Aline*, qui siégeait au Conservatoire comme à l'Institut, homme de cœur, de talent, admirateur passionné des œuvres littéraires de Rousseau, qui fut grand philosophe, mais pitoyable musicien. Augustin Lefebvre, symphoniste, dont l'entrée à l'Opéra date de 1754, et qui fut nommé bibliothécaire de ce théâtre en 1774, n'a pas négligé d'instruire son fils et successeur, François-Charlemagne Lefebvre, lequel m'a livré les mêmes notes et traditions, qu'il avait déjà transmises à ses gendres, MM. Battu, violoniste d'un grand talent, second chef d'orchestre de l'Académie royale de Musique, et Leborne, compositeur d'un mérite reconnu, professeur au Conservatoire, maintenant bibliothécaire et chef de la copie à l'Opéra. Jean-Baptiste Rey a fait cette confidence à tous les symphonistes de l'Académie royale et de la chapelle de Napoléon, qu'il a dirigés pendant trente-six ans. Devismes n'a point publié ses *Mémoires*, mais ils ont été communiqués ; on sait ce qu'ils affirment au sujet du *Devin du Village*. Voyez le *Dictionnaire des Musiciens*, de Choron et Fayolle, à l'article GAULTHIER ; la *Biographie universelle des Musiciens*, de Fétis, à l'article ROUSSEAU (*Jean-Jacques*).

Après la mort du philosophe de Genève, sa veuve obtint que *le Devin du Village*, n° 2, fût mis en scène. On l'exécuta sur le théâtre de l'Opéra. Les fragments choisis avaient été sifflés, l'ouvrage entier tomba plus lourdement encore; et pourtant il reproduisait le joli duo : *A jamais, Colin, je t'engage*, la romance *Dans ma cabane obscure*, et même d'autres choses que Jean-Jacques avait désespéré de faire aussi bien que les modèles fournis par Granet.

— On a donné, le mardi 20, la première représentation du *Devin du Village*, avez des airs refaits par Rousseau. Cette tentative n'a eu aucun succès; à l'exception du premier air : *J'ai perdu tout mon bonheur*, qui n'a été que faiblement applaudi, tous les autres airs nouveaux ont été hués sans le moindre égard pour la mémoire de l'auteur. A chaque ritournelle dont on ne reconnaissait pas le motif, le parterre demandait indécemment l'ancienne musique, et les seuls morceaux où l'auteur n'a rien changé sont ceux qui ont été reçus avec la faveur accoutumée. » GRIMM, *Correspondance*, avril 1779.

C'était le 22 avril 1779; le spectacle, à cinq heures commencé, finissait à huit. La grande allée du Palais-Royal était alors le lieu que la mode avait désigné, que le monde galant choisissait pour se promener pendant les entr'actes, ou bien au sortir de l'Opéra, dont la salle tenait au palais; c'est là que l'on achevait la soirée.

Après cette exhibition complète du *Devin* n° 2, Henri-Montan Berton, membre de l'Institut, qui m'a conté l'aventure pour la troisième fois, en son logis, rue Richer, n° 40, le 10 janvier 1842, à cinq heures du soir, devant témoins, parmi lesquels figuraient Mme Berton et M. Tariot père, encore plein de vie en 1852; Berton rencontre à cette promenade Rousseau de Toulouse et M. de Bellissent, qui rappellent à son père tous les détails relatifs à l'opéra de Granet, détails que je viens de reproduire ici. Berton avait alors douze ans, et cette aventure singulière, piquante et se rapportant en entier à la musique, vint le frapper au point

qu'elle resta gravée dans sa jeune mémoire. Notez, s'il vous plaît, que ce virtuose d'un âge si tendre conquit six mois après, à la pointe de son archet, par une action d'éclat, la place de premier violon à l'Opéra. Bien qu'étranger à cet orchestre, il remplaça Guénin et joua le solo de violon de *Mirza*, ballet de Gardel. Ce trait de bravoure est un garant de l'intelligence précoce et supérieure de Berton.

Froissart, écrivant ses chroniques, n'eut d'autre secours que la tradition orale. Les faits racontés par cet historien sont acceptés aujourd'hui sans contestation. Je puis réclamer la même indulgence. Mais non. Je veux que vous rejetiez toutes mes preuves. Je veux que, d'un geste, vous les repoussiez, comme je les efface d'un trait de plume.

Vous ne doutez pas que le second *Devin du Village* ne soit réellement de J.-J. Rousseau. L'authenticité de cette œuvre n'a jamais été contestée, et ne pouvait pas l'être. Eh bien! j'ai découvert, déterré cette partition curieuse, en furetant dans les catacombes de l'Opéra. C'est là que repose ce monument grotesque. Allez en secouer la poussière, le feuilleter, l'examiner à votre tour, et vous reconnaitrez que l'imprévoyant Rousseau, de sa propre main, a tracé la preuve irrécusable et patente de son larcin. Non, le pauvre musicastre, le croque-note, capable d'écrire, d'avouer un semblable gachis, ne saurait être l'auteur de la partition du *Devin du Village*, trop longtemps représenté sur nos théâtres sous le patronage d'*Émile*, de *Julie* et du *Contrat social*. Si *le Devin* n° 2 portait le n° 1, et qu'il eût précédé son rival de vingt-cinq ans, il serait possible d'attribuer l'un et l'autre au même musicien; mais *le Devin* détestable a suivi de près *le Devin* applaudi par la France entière, et dès lors tout moyen de conciliation est impraticable.

Très faible au regard de l'harmonie, l'œuvre de Granet se distingue par des mélodies qui ne manquent pas de charme, de naïveté, de franchise. La partition n° 2, la partition de J.-J. Rousseau, n'offre pas les moindres vestiges de ces qualités. Il a fait celle-ci, certes il est démontré qu'il n'a pu

faire l'autre. Il faut donc enfin être juste, en la restituant à Granet.

La même disparate se fait remarquer dans les *Solfèges d'Italie*. Il est évident que les soixante premières leçons de ce recueil n'appartiennent point aux maîtres habiles à qui l'on a pris les autres (1). Une mélodie plate, gauche, surannée, des accords d'écolier ignorant et timide, voilà ce que des éditeurs, peu soigneux du renom de leur magasin, osent encore placer à coté des vocalises de Leo, Durante, Perez, Caffaro, Scarlatti, Porpora, Mazzoni, Hasse, colligées par Lévesque, et mal à propos offertes comme leçons de solfège.

Quittons un instant l'Académie royale de Musique, pour aller chercher d'autres preuves à la Comédie-Française.

---

(1) L'Italie musicienne conteste depuis quarante-cinq ans à Spontini la propriété de *la Vestale*, et de ce qu'il y a de bon dans *Fernand Cortez*, dans *Olympie*. L'Allemagne a partagé cette opinion quand elle a vu manœuvrer le pélerin que le roi de Prusse avait nommé son premier maître de chapelle et directeur de la musique du théâtre. Singulier caprice d'un souverain qui possédait alors Beethoven, Weber et beaucoup d'autres.

Parmi tant de héros c'est choisir Childebrand.

Aussi l'infortuné Spontini poursuivi, traqué, bafoué dans le pays de l'harmonie, fut-il obligé d'abandonner le poste et de se réfugier à l'Institut royal de France : il était bien digne d'y siéger, de chanter même à ses confrères :

Votre cour devint mon asile,
Dans vous je trouvai des vengeurs.

Vingt-trois opéras mis au jour par Spontini de 1795 à 1806 ne présentaient pas un seul fragment qui semblât présager *la Vestale*, et *Lalla Rook*, *Alcidor*, *Nourmahal*, *Agnès de Hohenstaufen*, n'offrent aucun morceau qui soit cousin de *Fernand Cortez*. Des recherches opiniâtres faites dans les bibliothèques de Palerme, riches en manuscrits dont les copies n'ont jamais passé le détroit, fournirent des matériaux précieux au musicien d'un talent médiocre, d'une imagination jusqu'alors stérile, et qui le redevint lorsque les provisions siciliennes furent épuisées. Voilà ce que disent les Italiens.

PYGMALION,

Mélodrame,

Paroles de JEAN-JACQUES ROUSSEAU, citoyen de Genève,

Musique d'HORACE COIGNET, citoyen de Lyon, 1771.

Horace Coignet écrivit la musique de *Pygmalion*, scène lyrique de J.-J. Rousseau, pendant le séjour que l'auteur d'*Émile* fit à Lyon en 1770. Coignet, riche négociant de cette ville, Coignet cultivant les arts en qualité d'amateur tout à fait désintéressé, composa cette partition *à la demande* plusieurs fois répétée de Rousseau.

Pygmalion est mis en scène trois ans après, et le philosophe de Genève en agit avec Coignet comme avec Granet : il s'attribue effrontément la musique de ce mélodrame, ouvrage inférieur en mérite au *Devin du Village*, mais aussi volumineux. Décidément les Lyonnais devaient être ses fournisseurs en mélodie, en harmonie. Un de ses faiseurs était mort, et ne pouvait réclamer contre l'usurpation; l'autre, absorbé par ses affaires de banque, de commerce, et dans une position qui ne lui permettait pas de donner à ses goûts d'artiste, à ses productions musicales, une publicité défavorable aux négociants, aux notaires, aux magistrats. Amateur sans ambition, insensible aux douceurs du triomphe, ne voulant sous aucun prétexte accoller son nom de compositeur de musique au titre de sa raison de commerce, Coignet pouvait être regardé comme un trépassé d'un autre genre, à l'endroit du silence et de la discrétion. D'ailleurs, Jean-Jacques s'était prémuni contre une attaque facheuse, en exigeant que deux petits fragments de sa façon fussent introduits dans le *Pygmalion* musiqué par Coignet. Par métonymie, il prenait alors la partie pour le tout, et, posant la main

sur sa page, il jurait que c'était bien là son œuvre, sa propriété.

Horace Coignet ne fut point supris en apprenant que son ami Rousseau le traitait précisément comme il avait traité Granet. En secret indigné de ce nouveau plagiat, plus audacieux encore que le premier, Horace fit une réclamation qui resta sans réponse et sans résultat. Mais ne voilà-t-il pas qu'une catastrophe imprévue renverse de fond en comble la fortune de Coignet ! Le financier ruiné se voit contraint de tirer parti, de se faire une ressource de ses talents. Devenu professeur de violon, il arrive à Paris ; et comme le succès obtenu par sa musique de *Pygmalion* recommandait très honorablement l'artiste, il se hâte de la publier sous son nom, en parties séparées (1), en ayant soin d'écrire en tête du n° 2 et du n° 10 : *cet* andante *est de M. J.-J. Rousseau.* Plus de métonymie, le tout emporte la partie, les vingt-huit morceaux de Coignet retournent à leur véritable auteur, qui s'empresse de rendre loyalement à Jean-Jacques ce qui réellement appartient à Jean-Jacques.

Protectrice des arts et des artistes, la duchesse d'Aumont fit à Coignet l'accueil le plus flatteur et le plus bienveillant. Entretenu, logé dans l'hotel d'Aumont, il y fut considéré pendant quinze ans comme l'ami de la famille, le mentor des jeunes fils de la duchesse. Cette généreuse hospitalité vint affranchir Coignet des hasards du professorat, dont les ressources devinrent à peu près nulles après les événements politiques de 1789. Les manuscrits, l'œuvre gravée, imprimée du banquier musicien, sont dans la riche bibliothèque du prince de Monaco, Florestan, élève de ce maître, et fils de sa bienfaitrice.

J.-J. Rousseau à Lyon, tel est le titre d'un opuscule de

---

(1) PYGMALION, *Monologue de M. J.-J. Rousseau, musique de M. Coignet.*

Se vend à Lyon chez Castaud, libraire, et à Paris chez M. Dauvin, receveur des diligences, port Saint-Paul.

Coignet, inséré dans *Lyon vu de Fourvières*, volume de mélanges, publié par M. Péricaud, bibliothécaire de la ville de Lyon, en 1833, sans nom d'auteur. Le fragment de Coignet m'a servi pour la rédaction des pages que vous venez de lire ; voici maintenant les propres expressions du réclamant :

— On représenta chez Mme de Brionne, à Paris, la scène de *Pygmalion*. Rousseau était présent ; il reçut des compliments sur les paroles et *sur la musique*,

» Il parut une note dans le *Mercure de France*, dans laquelle on disait qu'un Anglais, passant à Lyon, y avait entendu la scène lyrique de *Pygmalion*, dont les paroles et la musique étaient également sublimes, étant du *même auteur*. Je laissai s'écouler deux mois, comptant que Rousseau relèverait cette erreur ; ce fut inutilement. Alors j'écrivis à Lacombe, rédacteur du *Mercure*, que la musique de *Pygmalion* n'était pas de Rousseau, mais que j'en devais le succès aux conseils de ce grand homme, dont la présence m'inspirait. Je me décidai ensuite à la faire graver, en donnant à Rousseau ce qui lui appartenait. Il n'en fallut pas davantage pour le refroidir à mon égard. »

M. Fétis, en sa *Biographie universelle des Musiciens*, tome VII, page 496, dit : — L'assertion qui attribue à un musicien obscur de Lyon la partition du *Devin du Village* n'a jamais été prouvée. »

Elle l'est maintenant. J'ai mis sous les yeux du public les pièces du procès, les pièces doublement probantes ; c'est à lui de prononcer.

Le mélodrame de *Pygmalion* que Rousseau composa pendant son séjour à Motiers, fut mis en scène à Paris, pour la première fois, à la Comédie-Française, le 30 octobre 1775, et parut imprimé chez la veuve Duchesne la même année. En tête de cette brochure est une lettre datée de Lyon, 26 novembre 1770, et signée *Coignet, négociant à Lyon*. Il y raconte que cette pièce fut dès ce temps-là représentée à Lyon par des acteurs de société, et qu'il en a fait la musique, à l'exception de deux morceaux, qu'il déclare être de Rousseau ;

savoir l'*andante* de l'ouverture, et le premier morceau de l'introduction qui caractérise les coups de ciseau que Pygmalion donne sur ses ébauches, avant qu'il ait parlé. On exécuta cette musique à Paris, lors des premières représentations, en 1775 ; elle y fut même gravée en parties séparées. Quelque temps après on la jugea trop faible pour l'ouvrage, et Baudron, chef d'orchestre de la Comédie-Française, se chargea d'y faire une musique nouvelle, en conservant les deux fragments de Rousseau. Cette seconde musique, non gravée, est celle que l'on exécuta depuis lors à Paris comme en province.

A la première représentation de *Pygmalion* avec la nouvelle musique, le public cria du parterre : — La musique de Coignet ! la musique de Coignet ! » et l'orchestre fut obligé de la jouer. Par un hasard singulier et flatteur pour Coignet, il assistait à cette représentation. H. Plantade refit une seconde fois cette musique, en 1822, pour le Cercle des Arts, qui n'eut qu'une existence éphémère. Le tragédien Lafon y remplit le rôle de Pygmalion, établi d'une manière très brillante par Larive, en 1775.

LE BARBIER DE SÉVILLE.

BEAUMARCHAIS, 1775.

ACTE I, SCÈNE II.

FIGARO.

Aujourd'hui, ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante.

Ce mot si plaisant, si généralement adopté, tant de fois répété qu'il en est devenu proverbe, frappe cependant à faux, et dit précisément le contraire de ce qu'il fallait dire. — Ce n'est pas peut-être une idée fausse de penser qu'il y a des plaisanteries de prose, et des plaisanteries de vers. » A cette observation judicieusement spirituelle de Voltaire, je me permettrai d'ajouter *et des plaisanteries de musique*, c'est-à-dire de chant vocal. En effet, tel mot familier, telle expression pittoresque, d'une audacieuse nouveauté, que l'on peut lancer dans le dialogue parlé, sans avoir à redouter la mauvaise humeur du public, devient périlleux quand il arrive à l'oreille accompagné par une mélodie incisive, et porté solennellement sur le pavois de l'orchestre. Ce mot que l'acteur eut modulé plus ou moins discrètement, passait inaperçu, défilait, se glissait dans la foule avec tant de rapidité, que nul n'avait le temps de courir après lui, pour le saisir au collet. Tandis que cette même expression articulée par une voix puissante et sonore, par un virtuose qui ne peut en aucune manière en activer le passage (les notes, la mesure, le défendent également), ce mot familier, estampé sur une mélodie, marchant à pas lents, a plus de temps qu'il ne faut pour paraître audacieux, étrange, familier, ridicule même, et pour recevoir, en l'une de ces qualités, une

bordée de sifflets. La catastrophe sera plus horrible encore si le mot choquant est répété. L'expérience me l'a prouvé quatre fois en ma carrière de traducteur d'opéras.

Lorsque j'avais à mettre en scène un drame lyrique, bati par les Italiens sur une pièce française d'un mérite reconnu, telle que *Don Juan*, *le Mariage de Figaro*, *le Barbier de Séville*, j'observais avec le plus grand soin de faire défiler sous les mélodies de Mozart et de Rossini, les phrases piquantes, les mots heureux et consacrés de Molière et de Beaumarchais. On a remarqué cette fidélité, gardée au texte original, dans les trois ouvrages que je viens de citer : l'air de *la Calomnie* appartient de mot à mot à Beaumarchais, qui m'a fourni même les rimes. Poursuivant mon œuvre sans m'écarter du plan que je m'étais formé, devenant plutôt arrangeur de la prose de Beaumarchais, que traducteur des vers italiens de Sterbini, je voulus encadrer au milieu du grand finale, cette phrase dite par le docteur Bartholo : — Ah ! ah ! notre ami, cela vous contrarie et vous dégrise un peu : mais n'en décampez pas moins à l'instant. »

Lorsque le public entendit une grosse voix de basse dire : *Ah ! cela vous dégrise ;* il murmura. Bartholo, Basile, devaient répéter ensemble la phrase entière. Quand ce mot, jugé malencontreux, par cela seul qu'il était dit en musique, reparut, les sifflets éclatèrent. Et pourtant les habitués de la Comédie-Française, bien autrement délicats et puristes qu'un parterre d'opéra comique, avaient toujours ri de bon cœur lorsque Grandménil, Caumont, Guiaud et leurs prédécesseurs disaient la même phrase. Ces comédiens excitaient le rire, ils étaient applaudis, par la seule raison qu'ils parlaient familièrement au lieu de chanter. Donc Beaumarchais a tort, et le plus grand tort, quand il écrit : — Ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. »

Je devrais retourner sa phrase, et m'exprimer de cette manière : — Ce qui ne vaut pas la peine d'être chanté, on le dit. »

Il est plaisant que *le Barbier de Séville* même présente un

argument sans réplique à l'un des apophthegmes les plus accrédités du malin Figaro. Je n'ai pas besoin de vous dire que le verset réprouvé fut à l'instant supprimé; je ne dispute jamais avec le public. Si vous êtes curieux de savoir ce que je mis à la place du vers de Beaumarchais, que la musique de Rossini venait de faire siffler, je vous répondrai : Rien du tout. Le parterre est si content de voir que l'auteur a fait disparaître la phrase par lui condamnée, qu'il ne songe nullement aux équivalents destinés à la remplacer. L'assistance disait : *Quelle surprise!* Bartholo, Basile dirent aussi : *Quelle surprise!* le versicule redoublé trouva sa rime en lui-même, et tout le monde fut satisfait, puisque Almaviva n'était plus *dégrisé* musicalement.

— Connaissez-vous *le Barbier* de Rossini ? disait-on à je ne sais quel bourgeois de Paris. — Connaissez-vous *le Barbier* de Rossini ? — Pas du tout; je ne vois même pas la nécessité de connaître ce barbier plutôt qu'un autre : je me fais la barbe moi-même. »

Une *prima donna assolutissima* de l'Opéra-Comique, très capable de chanter brillamment la partie de Rosine, avait choisi *le Barbier de Séville* pour une représentation que l'on devait donner à son bénéfice. — Je connais toutes les traditions de ce rôle, lui dis-je, tous les traits inventés, les fioritures ajoutées par les grandes cantatrices italiennes, et s'il vous plaît de recevoir quelques conseils à cet égard, je suis à vos ordres. — Pas nécessaire; soyez certain que je vais arranger tout cela pour le mieux. Fiez-vous à moi. — Sans doute; mais pour le jeu de scène. — Encore moins; je joue d'inspiration. — Vous avez sans doute vu représenter *il Barbiere* par les Italiens. — Jamais. — Et *le Barbier de Séville* au Théâtre-Français ?... — Est-ce qu'on l'a traduit et mis en comédie ? » 1835, historique !

Je vous ferais part des résultats, si la représentation projetée n'avait pas été retardée indéfiniment.

LA FOLLE JOURNÉE,

OU LE MARIAGE DE FIGARO.

BEAUMARCHAIS, 1784.

Mambrou, Mabrou, Mambrun, Mambrin ou Mabrun, était un héros fantastique, dont les Mores de Grenade chantaient les aventures. Le *Romancero* de Duran fait mention d'une vieille chanson espagnole écrite sur ce sujet.

Este es el Mambru, senores,
Que se canta del revez.
Ceci est le Mambrou, seigneurs,
Que l'on chante à rebours.

— L'auteur d'un livre allemand intitulé *Deux ans chez les Mores, ou le Renégat par contrainte*, parlant du goût de ses hôtes pour la musique dit : — Ces braves gens, dans leur ignorance, se passionnaient pour toute espèce de chant. Dans leur répertoire, ils donnaient le premier rôle à la vieille chanson de Malbrough, ou de Mambrun, comme on l'appelle en Espagne; toute pierre monumentale dont on ignore l'origine, on dit aux étrangers que c'est le tombeau de Mambrun. » Il cite à cette occasion le premier vers de la chanson de *Mambrun*.

Mambrun se fué a la guerra.

« Par malheur, il s'en tient là, ne supposant pas que le moindre intérêt puisse s'attacher à ce qu'il regarde comme une traduction d'une chanson des rues du XVIII[e] siècle, tandis que cette chanson de Mambrun ou de Mambrou, car c'est tout un, est peut-être l'original de notre *Malbrou.* Si elle

n'en est l'original, elle peut du moins en être contemporaine,» a dit M. F. Génin.

Don Quichotte, se coiffant du bassin de laiton qu'il vient d'enlever au barbier de village, croit avoir fait la conquête de *el yelmo de Mambrino*, l'armet de Mambrin. Rabelais ne manque pas de placer Mabrun parmi les ancêtres de Gargantua, de Pantagruel; il parle aussi de Matabrune, femme du roi Pierron de l'Ile-Fort, et mère du prince Oriant.

Un poète arabe adresse une ode charmante à son cheval qu'il appelle *Malbrouk*.

Vous voyez à quel point ce Mambrun était devenu populaire ; c'était une espèce de Croquemitaine, un Cadet Roussel chevaleresque, détroné sans doute par le héros de la Manche. La chanson de *l'Homme armé*, chanson de Roland, selon toute apparence, faisait le tour de l'Europe ; inspirant aux guerriers de nobles actions, elle sonnait sur les champs de bataille. A ce drame sérieux, tragique même, il fallait une parodie, Mambrun la fournit, et n'eut pas moins de succès, de retentissement que le paladin français. N'avons-nous pas chanté les faits et gestes du seigneur de la Palisse ?

La romance burlesque faite en 1566, ayant pour titre *le Convoi du duc de Guise*, fut ajustée sans peine sur la fable de ce Mambrou, Mabrou, que vous me permettrez d'appeler *Malbrou*. Si le cadre est le même dans la romance de 1566 et la chanson de 1782, ces deux pièces diffèrent entre elles par les détails et surtout par l'ordonnance des vers, qui ne s'accorde pas avec la mélodie de *Malbrou*. De légères altérations dans les paroles donneraient une conformité parfaite au dessin rhythmique des deux chansons.

Qui veut ouïr chanson ? (*Bis.*)
C'est du grand duc de Guise,
Et bon, bon, bon, bon,
Di, dan, di, dan, bon,
C'est du grand duc de Guise,

(*Parlé.*) Qui est mort et enterré.

Qu'est mort et enterré. (*Bis.*)
Aux quatre coins du poële
Et bon, etc.
Aux quatre coins du poële
Quatre gentilhom's y avait. (*Ter.*)

Dont l'un portait son casque,....
Et l'aut' ses pistolets. (*Ter.*)

Et l'autre son épée,...
Qui tant d'hug'nots a tués. (*Ter.*)

Venait le quatrième,....
Qui était le plus dolent. (*Ter.*)

Après venaient les pages,....
Et les valets de pied. (*Ter.*)

Avecques de grands crêpes,...
Et des souliés cirés. (*Ter.*)

Et de beaux bas d'estame,....
Et des culottes de piau. (*Ter.*)

La cérémonie faite,....
Chacun s'alla coucher. (*Ter.*)

Les uns avec leurs femmes,....
Et les autres tout seuls. (*Ter.*)

Si je veux ajuster à cette romance l'air de notre *Malbrou*, je suis forcé de prendre la romance à rebours et de dire :

C'est du grand duc de Guise,
Et bon, bon,
Di, dan, don,
Di, dan, *daine*,
C'est du grand duc de Guise,
Qui veut ouïr chanson ? (*Ter.*)

C'est du grand duc de Guise,
Et bon, bon,
Di, dan, don,
Di, dan, *daine*,
C'est du grand duc de Guise,
Qu'est mort et enterré. (*Ter.*)

Ce détour nous a mis sur la bonne voie, tout ira bien jus-

qu'à la fin. Est-ce un effet du hasard qui me force à déranger l'ordonnance des vers de l'ancienne chanson, pour les ajuster à l'air de la nouvelle, ou bien me suis-je conformé, sans y penser, à ce que nous dit le poète espagnol,

Este el Mambru, senores,
Que se canta del revez?

C'est ce que je ne puis vous dire. Il faut que je chante à rebours, afin d'arriver droit au but; la rencontre est du moins singulière.

Nos anciens faisaient des rhythmes et non des rimes; ils étaient trop sensibles au charme délicieux, à la puissante énergie de la cadence, pour que l'air du *Malbrou* de 1782 ait pu s'adapter à la romance de 1566. Cet air aurait effondré leur chanson. Ce n'est qu'au moyen d'une transposition de vers, incompatible avec le sens de la phrase, ou bien en commençant notre air par sa fin, que nous arriverions à le joindre sans effort aux paroles anciennes. Encore faudrait-il que la chute feminine *mirontaine* trouvât *di, dan, daine,* équivalent que je dois nécessairement substituer à *di, dan, bon,* cadence dure ou masculine, dont la mélodie ne saurait s'accommoder.

Le Convoi du duc de Guise, calqué probablement sur la vieille chanson espagnole, est le type bien avéré sur lequel on a fait les couplets de notre *Malbrou.* L'air ancien a pu fournir aussi quelques lambeaux de mélodie pour la fabrication du nouvel air, la conformité du rhythme semble le prouver. Mais au regard de la tonalité, du style, de la couleur du temps, *Malbrou* s'est modernisé vers le commencement du XVIII[e] siècle : une musique jeune, ou du moins rajeunie, a servi de cortége aux nouvelles paroles.

Nous retrouverons un fragment de l'air de *Malbrou* dans le fameux chœur de *Robin des Bois, Chasseur diligent,* Weber l'a placé vers la fin de sa période, on le chante avec ces paroles :

Sensible à la gloire,
Sûr de la victoire,
A qui veut te croire
Tu la conteras.

L'air de *Malbrou*, que les Égyptiens ont adopté, leur est venu de la Grèce. Ils le connaissaient depuis peu de temps lors de la conquête et de l'occupation françaises de 1799. Ils se souvenaient parfaitement que des marchands grecs le leur avaient apporté. Les Égyptiens avaient ajusté les paroles de plusieurs chansons arabes sur cet air, ils en composèrent une en l'honneur du général Bonaparte, qu'ils aimaient beaucoup. Voici le dernier vers du premier couplet : **Yâ koueys sitoya Bono,** Oh ! qu'il est aimable ce citoyen *Bono ! Sitoya* représente le mot *citoyen* altéré, *Bono*, le nom du généralissime, abrégé, corrompu. L'air de *Malbrou* n'a rien d'oriental en sa constitution, et Villoteau nous dit, à propos des variantes faites à la mélodie européenne : — Elle avait été vraisemblablement déjà corrompue en Grèce avant de parvenir en Égypte; car les changements que l'on y remarque ne sont nullement dans le goût et le style musical des Égyptiens. » *De l'État actuel de la Musique en Égypte*, page 143.

Chateaubriand se complaît à nous dire que l'air de *Malbrou*, chanté par les Arabes de notre époque, pourrait bien être venu de l'Orient lorsque les croisés nous apportèrent les prunes de Damas. S'il n'était pas prouvé que les Égyptiens n'ont connu cet air qu'après le temps où la nourrice d'un prince français le tira de l'oubli, où Beaumarchais le répandit en Europe en le faisant chanter dans *la Folle journée*, c'est-à-dire vers 1785, la constitution, toute moderne, de sa mélodie démontrerait qu'il n'existait pas sous le règne de Philippe-Auguste. Une cathédrale, un air, une peinture, comme une jeune fille, portent leur acte de naissance estampé sur leur visage. Demandez plutôt à M. Prosper Mérimée que l'on a chargé de leur inspection et conservation. Il ne faut pas être archéologue bien subtil pour affirmer que les tableaux de l'école byzantine, et même ceux de Simon de Sienne, de

Pérugin, d'Holbein, n'ont pas été numérotés sur les livrets d'exposition de 1810 ou de 1850, et qu'une jolie patineuse du *Prophète* ne dansait point aux ballets de Messaline ou de Méroflède.

Si vous me disiez que l'aimable Aliénor d'Aquitaine et ses galoises compagnes chantaient, dansaient *la Boulangère a des écus*, avec la fleur des jeunes Mores et Sarrasins, nous serions d'accord. Cet air d'un autre âge, d'un autre monde musical, chantez-le devant les deux cent mille pianistes que la France nourrit; si vous en trouvez dix qui l'accompagnent correctement, *subitò*, vous aurez du bonheur. *Subitò* ne serait même pas indispensable. Celui qui n'aurait point une connaissance parfaite des anciennes tonalités, chercherait en vain l'harmonie étrange que réclame ce vieux air. L'exhibition barbare et déchirante que l'on en fait trop souvent dans nos bals le prouve suffisamment. Littérateurs facétieux, vous n'êtes pas médiocrement burlesques dans vos lubies à l'endroit de la musique. De vous-mêmes, sans effort, sans qu'on vous en prie, sans qu'un ordre émané du trône ou de la présidence vous y contraigne, vous venez vous ranger dans le quatorzième *Benedicite* (1); ce n'est pas ma faute.

L'air de *Malbrou* n'a rien d'arabe, encore moins d'oriental, pas même les variantes qu'il a subies avant de toucher à la rive africaine.

Voulez-vous faire de l'archéologie en musique? Il n'est pas nécessaire d'aller fureter, fouiller dans les bibliothèques, pour y chercher des monuments. Les mélodies françaises du temps de Frédégonde et de Brunechilde se promènent à la journée sous vos fenêtres; vous en êtes assourdi, poursuivi dans les rues de la capitale. Saisissez au passage *Régalez-vous, mesdamés, voilà l' plaisir! — Ah! ramounai la ch'minaie, haut en ba-as! — Ma bott' d'asperges! ma bott' d'asperges!* Accrochez-vous à l'air *des Pendus*, à celui *des Tricotets*, sur lequel on a

(1) *Benedicite omnes bestiæ et pecora Domino.* Cantique des Enfants dans la fournaise.

chanté *Vive Henri-Quatre*, à vingt airs de noëls employés par Saboly, à *C'est un soldat de la reine d'Hongrie*, que j'ai fait chanter dans *la Fausse Agnès;* il est écrit avec orchestre dans la partition de cet opéra comique. Voilà des sujets, des thèmes, des motifs, dignes de vos gloses scientifiques et littéraires. Quand vous les aurez traités convenablement, je vous en donnerai trois cents autres; et vous abandonnerez ce *Malbrou* né, rajeuni du moins, ce matin. Vous n'apprêterez plus à rire aux conservateurs des médailles, en leur apportant un rouge liard de Louis XV, pour le classer parmi les bronzes de Memphis ou de Thèbes la Grande.

La virtuose en oublies la plus habile à chanter *le plaisir*, dans les rues de Paris, fréquente les entours de la Madeleine. J'étais un soir, rue Greffulhe.... Quel effroyable nom pour la rue où logeait une mélodieuse cantatrice! Mozart a, pendant huit mois, honoré de sa présence la rue du Gros-Chenet. Ce nom ridicule, comme tant d'autres du même genre, vient d'être changé, sans que nos édiles aient songé le moins du monde à perpétuer un glorieux souvenir. Il me semble que le nom flamboyant de MOZART aurait brillé, sonné de la manière la plus flatteuse à l'œil, à l'oreille de tous les artistes. Mozart n'est-il pas aussi peintre et poète? Si vous taillez des statues, il les fait marcher. *Rue du Sentier! Sentier de la Rue* serait tout aussi bon; *Chemin de la Voie* serait tout aussi bête. J'aimerais cent fois mieux *Route des Anes;* cela du moins réjouirait bien des confrères, et parlerait correctement. Votre *Sentier*, direz-vous, mène au Conservatoire de Musique. Eh! raison de plus pour y colloquer à l'instant Mozart, le prince, le président vénéré, chéri, des musiciens de l'univers. Président inamovible! Beethoven, Rossini, deux ouragans ont sifflé, tonné, grélé sur sa tête; plus ferme au poste que son Commandeur, il ne l'a point baissée.

J'étais donc un soir, rue Greffulhe, chez Mlle Marietta Brambilla, contralte du Théâtre-Italien, lorsque le cri mélodieux, fidèle au texte, et bien phrasé, vint frapper notre oreille: *Régalez-vous, mesdames, voilà l' plaisir!*

— Depuis six mois j'entends cette chanson, me dit Mlle Marietta, elle me plaît beaucoup, et je ne puis l'entonner; pourtant je sais la musique.

— Et c'est justement parce que vous êtes musicienne excellente que vous éprouvez cette difficulté. La cantilène de la marchande est en dehors de votre gamme, de votre élément sonore, de vos mœurs, de vos habitudes. Sans l'offenser, son étrangeté dépayse votre oreille, étonnée, ébahie, de ne rencontrer que des *sol naturels* dans un air en *la mineur*, où le *sol dièse* devrait abonder. Ce n'est pas de la musique, c'est du plain-chant que module cette femme. La note sensible, qu'elle vous dénie obstinément, est un cadeau que Monteverde vous a fait avant-hier, c'est-à-dire, il y a deux cent quarante-six ou huit ans; et la chanson du plaisir comptait alors sept ou huit siècles d'existence.

Ma bott' d'asperges, ma bott' d'asperges! ces huit syllabes, portant les notes *Ré fa mi ré, Ut ré mi ré;* ces deux tonalités, ces deux modes, majeur et mineur, enfermés en deux mesures, ne vous disent-ils pas, que le roi Pépin-le-Bref répondait à ce cri, lorsqu'il voulait acheter des asperges?

Le cri des ramoneurs présente seulement deux modes. Attaqué, suivi dans le ton mineur, il a sa conclusion sur la tierce majeure, tierce dite *picarde*, si chère encore aux chantres de paroisse et de cabaret.

Voilà des signes patents, irrécusables, d'ancienneté plus ou moins reculée. Mais lorsqu'un dériseur vient mêler à ces cantilènes dix fois séculaires, son cri majeur, sixte diatonique, *sol la si ut ré mi, Qui veut des paillassons*, je m'écrie à mon tour : Voilà bien le *Malbrou* de Chateaubriand, le liard de Louis XV, devenu centime de 1849. Cet appel ne nous vient pas de l'Orient ni des croisades; il compte moins de jours que notre république n° 2, si jeune et si décrépite.

La voix chantante porte plus loin que la voix criante, et fatigue moins le virtuose ambulant. Aussi tous les industriels qui vont par les rues se sont-ils fait un cri, dont ils répètent sans cesse les notes sur le diapason qu'ils ont adopté.

Les paroles chantées peuvent s'arrêter en chemin, la mélodie va toucher le but à des distances plus éloignées, et son expression mémorative fait connaître à l'instant les mots qu'elle a tant de fois accompagnés. La voix criante, d'ailleurs, prononce difficilement les paroles, en supprime les trois quarts; *à i é* signifie alors *voilà le vitrier!* Nos chanteurs de l'Opéra criant de cette manière ne peuvent être compris.

Lorsque la chanson de *Malbrou* fut remise en lumière vers la fin de 1781, le nom de ce héros fantastique rappelant celui de Churchill, duc de Marlborough, on substitua le général anglais à Malbrou, sans examiner si le sujet et les détails de la romance burlesque pouvaient s'appliquer à Marlborough, mort dans son lit, à septante-deux ans, par suite d'une apoplexie qui l'avait rendu fou. Beaumarchais, en ses deux premières éditions de *la Folle journée ou le Mariage de Figaro*, publiées en 1784 et 85, écrit, en tête de la romance du page : *Air de* **Marlbroug**, il n'altère ce nom qu'autant qu'il le faut pour la mesure du vers :

Marlbroug s'en va-t-en guerre,

et lui permet d'accuser la fausse origine qu'on lui prêtait alors généralement. *Marlbroug* est évidemment ici l'abrégé de *Marlborough*.

Marmontel fait mieux encore, il écrit : *Sur l'air de* **Marlborough**, en tête de sa romance : *Quoi, sans vouloir l'entendre*, mise au jour en 1781, et rapportée par Grimm en sa *Correspondance* de janvier 1782, page 335.

Toutes les chansons satiriques ou non furent chantées pendant huit ou dix ans, sur l'air à la mode. En juin 1785, Beffroy de Reigny, qui prenait le nom de *Cousin Jacques*, fit imprimer un poëme burlesque intitulé *Marlborough*.

La Comédie-Italienne représente *les Trois Folies*, comédie-vaudeville de Favart fils, et ces trois folies sont Figaro, Marlborough et la fameuse harpie trouvée, disait-on, au Chili, dont la gravure occupa quelque temps la curiosité parisienne. Je ne parlerai point des couleurs rouge et noir,

des modes à la Malbrou, que l'on adopta pour les robes, les rubans, les chapeaux de femme et même pour les charrettes. Les roues à la Malbrou sont le seul monument qui nous reste du passage de la chanson triplement historique, comète musicale, revenant sur l'horizon, faisant sa révolution de deux en deux siècles. Quelques gastronomes facétieux aiment encore qu'on leur offre des tranches de saucisson coupées à la Malbrou, sur le modèle des roues à jantes larges.

Sus Petit-Pont geline de feurre (paille), est un ancien cri de Paris, lequel ayant été mis à quatre voix, et savamment travaillé par Clément Jannequin, fait, avec plusieurs autres semblables *cris*, une pièce qui fut imprimée à Venise par Jérôme Scot en 1550. Ce cri signifiait qu'en ce temps-là, sur le Petit-Pont, tout près du lieu choisi maintenant pour le marché à la volaille, on exposait en vente des poules de paillier, moins grasses à la vérité que celles que l'on enfermait dans des cages ou sous des paniers; mais plus délicates au goût de certains amateurs. Du reste la geline de feurre, celle qu'on laissait courir, et qui n'était pas nourrie uniquement de grain, était la seule volaille que la loi *Fannia* permît de servir dans les grands repas, et peut-être est-ce la frugalité qui l'avait mise en vogue sous le règne de François Ier, qui même avait défendu de servir du rôt à diner. Si les poulardes et les chapons étaient prohibés, les gastronomes avaient pleine licence de faire servir sur leur table un anon cuit à point et de le manger au sortir de la broche. Le chancelier Du Prat était si friand de la chair de ce quadrupède aux longues oreilles, qu'il le faisait figurer très souvent aux repas de François Ier. La mort de ce chancelier vint mettre un terme aux triomphes de l'âne roti, pompeusement étalé sur la nappe royale; et ce mets singulier, renouvelé des Romains, n'osa plus se montrer aux repas de la cour. Voyez PÉTRONE, *Festin de Trimalcion.*

Dans la riche et précieuse collection d'autographes de M. Feuillet de Conches, figure la romance *Charmante Gabrielle,* écrite de la main d'Henri IV, parmi des lettres bien

authentiques de ce prince. Au lieu des sept couplets connus dont le style ne semble pas identique, la feuille, complète d'ailleurs et revétue encore de ses soies et de ses cachets, ne contient que les quatre suivants, avec le refrain tout entier, succédant à chacun des couplets.

Charmante Gabrielle,
Percé de myle darts,
Quant la gloyre m'appelle
Dans les sentyers de Mars,
Cruelle départye!
Malheureux jour!
Que ne suys-je sans uye,
Ou sans amour!

L'amour sans nulle peyne
M'a par uos dous regards
Comme un grant capytayne
Mys sous vos étendarts.
Cruelle départye!
Malheureux jour!
Que ne suys-je sans uie,
Ou sans amour!

Ie n'ay pu dans la guerre
Qu'un royaume gaigner;
Mais sur toute la terre
Vos yeux doyvent reigner.
Cruelle départye!
Malheureux jour!
Que ne suys-je sans uie,
Ou sans amour!

Partages ma couronne,
Le prys de ma valeur :
Ie la tyens de Belone,
Tenez la de mon cœur.
Cruelle départye!
Malheureux jour!
Que ne suys-je sans uie,
Ou sans amour!

Une lettre d'Henri IV à Gabrielle accompagnait ce manus-

crit; on a rapporté cette missive à l'année 1598, époque où le roi pressait le plus vivement sa séparation d'avec la reine Marguerite. C'est le moment où la belle d'Estrées eut le plus près la main sur la couronne, moment où le Béarnais put adresser la romance, et surtout le dernier de ses couplets à Gabrielle. La missive, qui pourrait bien être la lettre d'envoi de la chanson, commence par ces mots : — Ces uers uous representeront mieulx ma condytyon et plus agreablement que ne feroyt la prose : ie les ai dictes, non arranges. » Henri, comme plus tard le grand Frédéric, avait ses arrangeurs complaisants, comme Gabrielle avait aussi le sien : le cardinal Du Perron qui lui rimait ses réponses à son royal amant.

Quel fut le poète d'Henri IV, s'il y eut en cette circonstance un autre poète que lui ? Ce ne fut point Malherbe. Il vivait alors en Provence ; le roi n'en entendit parler qu'en 1601, de la bouche de ce même cardinal, et ne le fit venir à la cour que trois ou quatre ans plus tard, sur la recommandation de Des Yveteaux, parent de ce poète. Ce fut peut-être Bertaut, évêque de Séez, qui préta souvent sa plume à son maître. Bertaut à part, il n'est pas surprenant que l'on n'eût pas un nom d'auteur à substituer à celui du roi lui-même.

Tout concourrait à prouver que les vers *Cruelle départie* n'étaient qu'un refrain courant et populaire antérieur à la romance du roi, refrain dont l'auteur de la chanson nouvelle s'empara pour l'adapter à ses couplets. Sully, dans une lettre rapportée en ses *Économies royales*, cite, d'une manière très obscure, il est vrai, ce refrain au roi lui-même. Il existe un petit volume in-12, ayant pour titre *le Cabinet ou Trésor des nouvelles chansons recueillies des plus rares et excellents esprits modernes*, où l'on en trouve une, page 6, dont voici le début :

Cruelle départie !
Malheureux jour !
Que ne suis-je sans vie.
Ou sans amour !

Que ne te puis-je suivre
Soleil ardent !
Ou bien cesser de vivre
En te perdant !

Eh bien ! ce livre, mis au jour à Paris, chez Godefroy de Billy, est de 1602. Il est peu vraisemblable que le refrain *Cruelle départie*, s'il eût été d'Henri IV ou fait pour lui, fût tombé dans le domaine public avec autant de promptitude. Les productions de cour n'étaient point alors usurpées ou parodiées sitôt.

Le même volume donne, page 209, une pièce intitulée *Chanson de* MADAME, *la sœur du roi*, sur le chant de **Voudrois estre morte.** Il s'agit là de Catherine de Bourbon, duchesse de Bar, en 1599, par son mariage avec Henri de Lorraine; mais qui, dès sa première jeunesse, avait entretenu la passion la plus vive pour M. de Soissons, à qui le roi Henri n'avait point voulu la marier. Cette chanson galante n'a pas moins de quatorze couplets. La princesse, qui tournait aisément les vers dès l'âge de douze ans, ne va pas, en matière d'amour, par des voies ambiguës. Qu'on en juge par le premier et le dernier couplet :

J'aime en ce village
Un jeune berger
Qui n'est point volage
Ni son cœur léger. Gay.
Quoique l'on lui porte envie,
Je l'ayme plus que ma vie.

. . . .

Vien donc, mon amy ;
Approche de moy ;
Passe ton ennuy,
Il ne tient qu'à toy. Gay.

Henri IV a pu faire les paroles de la romance *Charmante Gabrielle*, mais non pas la musique; elle était antérieure à l'époque présumée où les stances virent le jour. Cette romance fut mesurée et chantée, dit-on, sur un noël musiqué,

du temps de François II ou de Charles IX, par Du Caurroy, maître de chapelle de ces princes, et qui remplit les mêmes fonctions sous les rois Henri III, Henri IV.

Les traditions musicales sont celles qui, dans tous les temps, se sont évanouies le plus vite. Après trois mille ans, *l'Iliade* et *l'Odyssée* sont jeunes encore ; après plus de deux mille l'Ilissus, le Thésée, l'Apollon, le Laocoon sont debout, tandis qu'on n'a pas le moindre modèle de ces chefs-d'œuvre sans nombre que la musique prodigua, dit-on, à l'antiquité chez qui presque tous les vers étaient mis en musique. Aujourd'hui même encore les autographes de musique sont ceux qui remontent le moins haut, et dans la collection de M. Aloysius Fuchs, à Vienne, la plus riche de l'Europe en musique autographe de maîtres, on ne trouverait pas une pièce autographe plus ancienne que le règne de Louis XIV, si près de nous. On ne peut donc rien espérer de la main de Du Caurroy, sans compter qu'il ne nous est resté de ce musicien aucun autre chant bien authentique du même genre qui puisse nous mettre sur la voie.

Un livre intitulé *Chansons sur les airs mondains* annonce le timbre du chant dont il est ici question, et lui donne pourtant une origine profane.

Cruelle départie, Malheureux jour,

OU

Ma belle, je vous prie, Dépêchons-nous.

Ce timbre figure en tête d'un cantique imprimé dans *la pieuse Alouette avec son tirelire*, mise au jour en deux volumes, petit in-8 de 1619 à 1621, à Valenciennes (par un père Antoine de La Cauchie ou de La Chaussée, disent les bibliographes). — Les cantiques, affirme l'honnête imprimeur Jean Véruliet, sont recueillis de divers auteurs ou composés de nouveau, la plus part sur des airs mondains et plus communs qui servent aussi de vois à notre alouette pour chanter les louanges du commun créateur. » Les airs nouveaux sont de

Jean de Bettigny, maître des *primitiers* de l'église cathédrale de Notre-Dame de Tournay. Certes si la musique de *Charmante Gabrielle* eût été primitivement composée pour un noël, La Cauchie ou Véruliet n'aurait pas manqué de s'en prévaloir et de crier à la profanation, plutôt que de se voir forcé d'avouer un emprunt fait, comme le dit l'approbation finale : — A ces satyres velus, monstres sauvages, esprits malins, et à ces lamies et sirènes, qui sautent et dansent, et s'entre-crient en leurs temples de voluptés ; c'est-à-dire en leurs cercles et danses circulaires, desquelles, suivant saint Bernard, le centre n'est autre que le diable. »

Prêtez donc vos airs aux dévots pour être appelés *tisons d'enfer !* Rien cependant n'est plus commun que ces emprunts qui commettent la dignité des cantiques spirituels et les exposent au mépris des railleurs. Il est probable que, suivant l'usage, l'air profane de *Cruelle départie* a passé des salons dans les églises.

Plusieurs veulent que cette mélodie soit empruntée aux airs béarnais que la tradition a conservés. S'il en était ainsi les colligeurs tels que Frédéric Rivarès n'auraient pas manqué de l'estamper en tête de leurs recueils. Les troubadours du pays, tels que le gracieux ténor Lamazou, le rediraient avec les paroles béarnaises de l'ancien temps. D'ailleurs tous ces prétendus airs apportés du Béarn ne méritent pas ce nom, le dessin n'en est pas suivi comme dans la mélodie *Charmante Gabrielle.* Ces cantilènes des Pyrénées, entreprises et conclues en quelques mesures, sans modulation, même à la dominante, ne sont le plus souvent que des appels de bergers, des motifs écourtés, isolés, espèces de ranz des vaches, ne formant pas même un couplet, des fragments qu'il faudrait joindre l'un à l'autre, jusqu'au nombre de trois, de quatre, afin d'obtenir la somme de mesures nécessaire pour le cadre d'un petit air régulier. Je pense donc que le chant *Cruelle départie*, qui, de même que les vers de son refrain, est venu s'adapter à la romance d'Henri IV ou de ses faiseurs, comme l'air de danse des Tricotets a prêté sa mélodie à la chanson

Vive Henri-Quatre; je pense, dis-je, que l'air *Cruelle départie* est d'origine française. Que Jean Mouton, Du Caurroy, Salmon ou tout autre musicien l'aient composé pour un ballet, une chanson d'amour ou pour être sonné sur le luth ou la viole, c'est ce que je ne puis vous dire.

Viens, Aurore,
Je t'implore,
Je suis gai quand je te voi.
La bergère
Qui m'est chère
Est vermeille comme toi.

Un antiquaire, il est vrai, mais antiquaire numismate, le joyeux chansonnier Dumersan, attribue cette villanelle en cinq couplets au Béarnais sortant de sevrage. Voyez les *Chants populaires de la France*, publiés par Delloye, recueil infiniment ridicule à tous égards, bien que les airs en aient été mis en harmonie par Colet, homme de talent, mais dont le style scolastique et lourd ne convenait point à des cantilènes qu'il fallait présenter avec grace, et dégager d'une foule d'accords nuisibles à la marche de ces mélodies populaires et lestes. L'antiquaire Dumersan a donné tête baissée dans un anachronisme arriéré. Composée à l'intention rétrospective de la belle Fleurette, compagne des premières années du prince de Navarre, cette villanelle est incontestablement d'une facture tout à fait moderne, un vrai trumeau de Boucher de la façon de Sautereau de Marsy, qui la publia dans les *Annales poétiques* et dans l'*Almanach des Muses.*

S'il n'est pas certain que la chanson d'Henri IV à Gabrielle soit de lui, elle peut en être, et, dans le doute, mieux vaut le croire. On s'expose moins sans doute qu'à donner à Charles IX les fameux vers qu'il aurait adressés à Ronsard, suivant des témoignages dont pas un n'est ancien.

Tous deux également nous portons des couronnes;
Mais, roi, je les reçois, poëte tu les donnes....

Les œuvres de Ronsard contiennent bien quelques vers de

Charles IX, mais ils sont d'une facture toute différente, et le tour précis et correct de ceux-là révèle une composition moderne indiquant son XVIIIe siècle et la main d'un rimeur exercé. J'attendrai l'autographe impossible pour croire à l'authenticité. Dans tous les cas, le doute serait sans excuse à l'égard des vers non moins fameux de Marie Stuart :

Adieu plaisant pays de France.
. . . .
La nef qui disjoint nos amours,
N'a eu de moi que la moitié;
Une part te reste : elle est tienne;
Je la fie à ton amitié
Pour que de l'autre il te souvienne.

Cette pièce de l'aimable élève de Ronsard, qui fit de jolis vers, mais ne fit pas ceux-là, n'est qu'un adroit pastiche de l'infatigable arrangeur, journaliste, éditeur, traducteur Meusnier de Querlon, qui, dans une confession littéraire dont M. Feuillet de Conches possède l'autographe, avoue à l'abbé Mercier Saint-Léger sa fraude innocente. Mais il y a des choses que l'on répète sans cesse par la seule raison qu'elles ont été dites une fois. A quoi sert que chaque époque littéraire ait sa physionomie propre, ses caractères nettement empreints dans toutes ses productions? A quoi sert que le style, quand ce style existe, soit un moyen de repère aussi sûr, pour reconnaître une pièce, que l'écriture elle-même?

Toute la partie littéraire de cet article sur la romance *Charmante Gabrielle*, appartient à M. Feuillet de Conches. Elle est extraite d'un manuscrit qu'il a bien voulu me confier.

La chanson *Vive Henri-Quatre !* fut parodiée sur l'air des *Tricotets*, danse à la mode avant le règne de ce prince.

Les Folies d'Espagne, air que plusieurs donnent au célèbre violoniste Corelli, d'autres à Broschi (Ricardo), frère de l'admirable chanteur Farinelli (Carlo Broschi, *dit*), n'appartient pas plus à l'un qu'à l'autre; son auteur est inconnu. Le claveciniste français d'Anglebert avait publié vingt-deux variations sur ce thème en 1689, et l'œuvre V de Corelli, qui

contient vingt-quatre variations sur *la Follia*, ne parut à Rome qu'en 1700. Cet air est établi sur des modulations d'un usage alors fréquent et presque général ; modulations qui réglaient la marche de la mélodie, et donnaient un air de famille à toutes les petites pièces de ce genre. La chanson provençale *Fai te lou tegne blu, panturla*, dont la musique est originale au dernier point, et fleure son XIIe siècle, présente le type des *Folies d'Espagne;* type dont Pergolese a subi l'influence en écrivant le premier duo de son *Stabat mater*. Cet admirable duo procède et module exactement comme *les Folies d'Espagne.*

L'air *du Confiteor* est la mélodie que Du Caurroy mit sur un noël, dont voici le refrain :

Est-il plus grand contentement
Que louer Dieu dévotement.

L'air de la romance : *Que ne suis-je la fougère*, est d'Albanese, sopraniste de la chambre et de la chapelle du roi Louis XV. Dans le recueil de chansons grotesquement *illustrées*, publié par Delloye, on attribue cette mélodie à Pergolese, sans doute à cause de la rime. Riboutté, grand-père de l'auteur de *l'Assemblée de famille*, comédie en cinq actes, en a fait les couplets.

Tous les bourgeois de Châtre et ceux de Mont-l'Héry.

Voici l'origine de ces paroles qui servent à désigner l'air d'un ancien noël ; mélodie sur laquelle on a mesuré tous les noëls satiriques dirigés contre les personnages de la cour sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI. Plusieurs ont écrit, écrivent encore *tous les bourgeois de Chartres* au lieu de *Châtre*, c'est une erreur qu'il est bon de signaler à nos chansonniers.

En 1700, Philippe de France, duc d'Anjou, second fils du Dauphin, et petit-fils de Louis XIV, allant prendre possession du royaume d'Espagne et passant par Mont-l'Héry, le curé de cette petite ville, suivi de ses paroissiens, se présente au

prince et lui dit : — Les longues harangues sont incommodes et les harangueurs ennuyeux ; ainsi je me contenterai de chanter à votre majesté :

Tous les bourgeois de Châtre et ceux de Mont-l'Héry
Mènent fort grande joie en vous voyant ici.
Petit-fils de Louis, que Dieu vous accompagne,
Et qu'un prince si bon,
Don, don,
Cent ans et par de là,
La, la,
Règne dedans l'Espagne.

Philippe V, charmé de ce discours facétieux, demanda qu'il lui fût répété : le pasteur chantant obéit, et le roi lui fit donner dix louis. Le virtuose improvisateur ayant reçu la libéralité, dit à son tour *bis ;* et le jeune roi doubla la somme.

La bonne aventure, ô gué !

La cour était à Blois, et le roi de Navarre, Antoine de Bourbon, père d'Henri IV, s'était fait batir non loin de cette ville une maison de campagne qu'il avait nommée *la Bonne Aventure.* C'est là que ce prince menait joyeuse vie, loin des intrigues plus ou moins criminelles de Catherine de Médicis et des siens. Antoine avait donné quelque sujet de mécontentement à Ronsard ; et, pour se venger, ce poète fit une chanson badine, satirique même, sur le voluptueux manoir du roi de Navarre. Tous les couplets de cette chanson, modulée sur un air déjà connu, finissaient par ce refrain :

La bonne aventure, ô gué !
La bonne aventure.

Une femme déguisée en ermite accouche, le 24 février 1657, sur le coche d'eau de Montereau, tandis que ses compagnons,

Les uns, d'humeur assez gaillarde,
Chantaient *Dupont* et *la Guimbarde.*

Loret parle sans doute ici de la chanson *Dupont, mon ami,*

que les ménétriers font encore jouer à leurs écoliers violonistes.

L'air national des Anglais, *God save the king*, est de Carey (Henri), fils naturel de Georges Saville, marquis d'Halifax. Le docteur Harrington, de Bath, en donne la preuve dans une lettre insérée au volume XI, page 386, du *Monthly Magazine*. La duchesse de Perth, en ses *Mémoires*, attribue cet air à Lulli : c'est une erreur.

Pauvre Jacques, quand j'étais près de toi, est la traduction littérale de la romance *Poor Jack*, d'un intermède intitulé *the Whim of the moment*, paroles et musique de Dibdin, mis en scène à Londres; et chanté par l'auteur tout seul, en 1788. Dix-sept mille exemplaires de cette romance furent vendus en quelques semaines; elle n'eut pas un moindre succès en France à la même époque. On en fit des applications politiques à la reine Marie-Antoinette, au roi Louis XVI, au peuple français.

Ça ira ! disait Franklin, en voyant les progrès de l'insurrection américaine. *Ça ira, ça ira !* s'écriait-il à chaque instant après avoir proclamé les victoires de Washington et de ses lieutenants. Aux premiers jours de notre révolution de 1789, *da capo* de celle d'Amérique, le marquis de La Fayette révèle aux Français le mot favori, le mot incisif du philosophe réformateur, et, pour donner plus d'énergie, de retentissement à cette expression, pour imprimer une activité dévorante à ses résultats, le marquis veut que *Ça ira* devienne le texte, le refrain d'une chanson faite par un homme du peuple. Ladré, chanteur des rues, est choisi pour travailler sur ce thème. Il reçoit l'idée de Franklin, commentée par La Fayette, qui se réserve le droit de revoir la rimaille du parolier sansculotte. Le correcteur n'avait aucun souci du choix, de l'arrangement des mots, des formes du langage, mais il craignait que la fougue républicaine de son rimeur ne lui fît passer les bornes dans lesquelles il desirait le retenir. En effet, Ladré s'émancipa. Deux vers d'un civisme trop brutal, au gré de La Fayette, furent biffés et remplacés

par d'autres de la façon de ce général. J'ai sous les yeux une copie authentique de la première chanson de *Ça ira*, que tant d'autres ayant le même refrain suivirent; ce manuscrit porte, à droite, à la marge : *Variante du prudent La Fayette*, après ce vers :

Par la force des bayonnettes,

dont l'annotateur Ladré veut laisser toute la gloire à son collaborateur. Est-ce le dépit du républicain ou du poète, qui perce à travers le voile de cette observation légèrement ironique ?

J'ai lieu de croire que le vers supprimé, biffé complètement, remplacé par le marquis était celui-ci :

Il faut couper cent mille têtes.

Le musicien Bécourt venait de publier une contredanse, ayant pour titre *le Carillon national*, que la reine exécutait sur le clavecin ! Ladré s'empara de cet air, déjà popularisé, pour ajuster ses paroles sur une mélodie parfaitement rhythmée. Contredanse bien accentuée, pas accéléré d'une allure entraînante, l'air de Bécourt n'avait pas été fait pour recevoir des paroles et pour être chanté, le développement de son diapason est trop étendu. Les exécutants devaient le commencer dans les cordes les plus basses de la voix, donner à son début, à sa conclusion, une gravité sonore en opposition avec le sens des paroles et le *brio* de la musique, s'ils voulaient se tirer sans encombre de la répétition du motif qui saute, grimpe d'une quinte à la seconde reprise. Cette précaution négligée, il en était presque toujours ainsi, le charivari le plus effroyable ne manquait pas d'éclater sur ce point. Tous s'égosillaient, criaient, sans pouvoir atteindre les hauteurs du *Carillon national*.

Lorsque les travailleurs du Champ de Mars chantèrent *Ça ira* dans les premiers jours de juillet 1790, cette chanson était déjà connue depuis neuf mois. Sa première exhibition avait eu lieu pendant la nuit du 5 au 6 octobre 1789 ; cet air

régla le pas de ceux qui marchaient sur Versailles. La Fayette, à la tête de la garde nationale de Paris, avait reçu du conseil municipal de cette ville l'ordre exprès de conduire, de contenir ce cortège furibond. Le marquis pensa que le meilleur moyen de remplir sa mission était de faire chanter la chanson qu'il avait composée avec Ladré, de faire avancer au pas de charge sa troupe indisciplinée sur l'air de Bécourt. Les corrections et variantes du prudent La Fayette furent alors biffées à leur tour, Ladré put rétablir son texte primitif; et chanter librement :

Ah! ça ira, ça ira, ça ira!
Les aristocrat' à la lanterne;
Ah! ça ira, ça ira, ça ira!
Les aristocrat' on les pendra.
Si on n'les pend pas
On les rompra,
Si on n'les romp pas
On les brul'ra, etc.

Le *Ça ira* des travailleurs du Champ de Mars n'était pas celui du 6 octobre 1789; des centaines de chansons furent ajustées sur la contredanse de Bécourt. Il y eut des *Ça ira* de toutes les couleurs, de toutes les nuances.

L'usage voulait que l'on donnât des aubades sous les fenêtres du roi le premier jour de l'an. Le 1er janvier 1791, la musique de la garde nationale s'y rendit, et, voulant faire allusion à la liquidation des dettes de l'État, décrétée par l'Assemblée Nationale, elle joua sans cesse, uniquement, l'air des *Dettes* (opéra de Forgeot et Champein), dont le rerefrain est

Mais nos créanciers sont payés,
C'est ce qui nous console.

En 1778, Mme de Montesson, que le duc d'Orléans avait épousée secrètement, fait construire une salle d'opéra dans son hotel situé rue de Provence, au lieu même où l'on a bati la cité d'Antin; cette dame y figure avec succès comme au-

teur, actrice et cantatrice, jusqu'en 1785, époque de la mort du duc.

C'est là que l'on entendit pour la première fois, en 1782, un cantique allemand, avec refrain en chœur, un air à couplets qui, dix ans plus tard, devait faire une explosion foudroyante avec les nouvelles paroles que lui donna Rouget de l'Isle, officier du génie. Les triomphes de Gluck portaient la musique allemande au suprême degré de l'estime et de l'admiration, lorsque Julien ainé, violoncelliste de la Comédie-Italienne, présenta cette belle page aux concerts de Mme de Montesson. La noble assemblée applaudit, accueillit gracieusement un air qui, n'exprimant que des sentiments affectueux et tendres, n'avait point encore cette énergie, cette fierté parfois brutale dont les mille voix du peuple le dotèrent, un air qui devint *la Marseillaise*, et porta le fer, la flamme, le ravage dans les domaines de la féodalité.

Deslauriers, éditeur des opéras de Gluck, assistait à cette exhibition. Imbault, excellent violoniste, y conduisait l'orchestre. Je tiens le fait de ces deux témoins oculaires, auriculaires, et certes bien capables d'apprécier, de retenir un petit air qui figura plusieurs fois sur le programme, et dont la mélodie était répétée pour chacun des couplets. Devenu marchand de musique, éditeur de *la Marseillaise*, en 1792, Imbault se garda bien de contrarier l'opinion du plus grand nombre. C'est en l'an VIII de la république, sous le consulat, que j'eus ma part de cette confidence.

Rouget de l'Isle, officier du génie, était en garnison à Strasbourg en avril 1792. De nombreux volontaires partaient alors pour nos armées; le maire de cette ville, Diétrich, une foule d'habitants devaient accompagner la première colonne de ces braves jusqu'à la frontière prochaine; l'enthousiasme était au comble; il fallait chanter en marchant, les vieux airs monarchiques ne convenaient point à la circonstance, et Rouget de l'Isle composa des paroles qu'il ajusta sur l'air du cantique allemand que l'on avait applaudi chez Mme de Montesson. Le *Chant de l'Armée du Rhin*, c'est ainsi qu'il

fut appelé dans sa nouveauté, fut exécuté le lendemain aux acclamations du peuple et des soldats. Les régiments de la garnison et des environs de Strasbourg eurent adopté bientôt cette marche du plus beau caractère. Des voyageurs du commerce, qui se rendaient à la foire de Beaucaire, apportèrent cet air et le répandirent dans le midi de la France. Les Marseillais se préparaient alors à se mettre en campagne; ils entrèrent à Paris en chantant les couplets de Rouget de l'Isle; ils les firent exécuter avec pompe sur les théâtres de la capitale, et le *Chant de l'Armée du Rhin* devint *l'Hymne des Marseillais* ou *la Marseillaise*. Voilà comment des stances écrites à Strasbourg, par un Jurassien, sur un air allemand, furent dépaysées au point de prendre le titre de *la Marseillaise*. N'avons-nous pas emprunté plus tard à ces mêmes Allemands une ordure musicale sur laquelle un poète a rimé le *Chant du mont Saint-Bernard* et *la Parisienne?*

L'air de *la Marseillaise* fut attribué, lors de son arrivée à Paris, à Julien, qui l'avait produit chez Mme de Montesson, à Gossec, à Pleyel, à Méhul, qui l'avaient mis en harmonie complète; harmonie incisive et pleine d'énergie qu'il a dû perdre, lorsque des Vandales musicastres l'ont dénaturé, dégradé, je pourrais même dire avili, en le remettant au jour en juillet 1830. Plusieurs en firent honneur à Dalayrac, disant que c'était le chœur de *Sargines* :

Aux ennemis de la patrie
Allons présenter l'étendart.

Nul au monde ne songeait alors à désigner Rouget de l'Isle comme l'auteur de l'air sur lequel il avait ajusté des paroles. Ceux qui ne connaissaient pas le cantique allemand, cherchaient en vain l'auteur de cette perle musicale. Les 49 airs que Rouget de l'Isle a joints à *la Marseillaise*, en publiant *ses* **Cinquante airs français**, auraient achevé de prouver qu'il n'était que l'auteur des paroles de l'hymne fameux, si les musiciens érudits avaient conservé quelques doutes à cet égard. Depuis un demi-siècle les journaux allemands récla-

maient leur *Marseillaise;* Rouget de l'Isle vivait encore, et je ne voulus pas dire ce que je savais. Le journalisme n'est pas de l'histoire, bien s'en faut. Le gazetier a toujours une revanche à prendre; d'ailleurs, le vent emporte les feuilles quotidiennes. Un livre reste, et si l'historien se tait sur un fait essentiel, d'autres, moins discrets, le révéleront avec accompagnement de critiques dirigées sur un prédécesseur ignorant ou mal renseigné. Les sansculottes ne lisant pas, n'achetant rien, *la Marseillaise* de 1792 se vendit très peu.

Si vous me demandez quel est l'auteur de l'air foudroyant et sublime ayant nom *la Marseillaise,* je vous prierai sur-le-champ de me désigner le musicien de guinguette que l'on doit accuser d'avoir assemblé les notes de *la Parisienne.* Comment se fait-il qu'un chef-d'œuvre tel que *l'Hymne des Marseillais* n'ait pas d'abord produit une explosion musicale, immense, européenne? La romance de *Renaud d'Ast,* de Dalayrac, *Vous qui d'amoureuse aventure,* vous l'expliquera. La musique n'exprime rien par elle-même; les mots et la diction lui feront exprimer tout ce que l'on voudra. Changez les paroles et le mouvement d'un air, pointez et détachez les notes que le musicien liait *con amore,* faites chanter cet air, ainsi transformé, par dix millions de personnes dont ces paroles nouvelles, sympathisant avec leur pensée, excitent les passions; et, sur-le-champ, la romance la plus timide et la plus suave deviendra le cri de guerre ou de vengeance le plus éclatant et le plus énergique. Témoin ces versicules :

Liberté, liberté!
Tout mortel doit te rendre hommage.

Delrieu les fit chanter sur la romance jusqu'alors soupirée dans *Renaud d'Ast.* Rouget de l'Isle mit en évidence un cantique à peu près ignoré, lui fit parcourir le monde en lui donnant des paroles dont la vigueur, l'animation, étaient en opposition constante avec le caractère primitif de sa musique. Le parolier fit tonner les notes que le compositeur allemand caressait avec une onction toute religieuse.

Lorsque des milliers de chanteurs entonnent dans nos églises *Sainte cité, demeure permanente*, et qu'ils attaquent le refrain de ce cantique :

> O ma patrie !
> O mon bonheur !
> Toute la vie,
> Sois le vœu de mon cœur !

Voyez-vous le nombreux auditoire s'agiter, se lever, courir aux armes ? Point du tout ; chacun reste à sa place. La musique invite à la guerre, mais les paroles commandent le repos et la paix. Et vous, qui cent fois avez entendu ce refrain, vous ne vous doutez même pas que cette mélodie charmante, placide, naïve, dévotieuse et candide, affectueuse et tendre, n'est autre que le terrible refrain de *la Marseillaise*, reproduisant note pour note le cri de guerre :

> Aux armes, citoyens ! formez vos bataillons.

Ça ira ! s'est fait entendre cent fois à la cour, à la famille de Louis XVIII et de Charles X ; l'orchestre des Italiens le jouait pendant que les suivants de Tancredi chantaient en chœur :

> *Più dolci e placide*
> *Spirano l'aure.*

Le pianiste Moschelès exécutait en variations une marche calquée sur l'air et le rhythme de *Ça ira*. Chose singulière, cette composition était la *Marche d'Alexandre*, l'air favori du rival de Napoléon, de l'autocrate de toutes les Russies !

Nous retrouvons encore ce fragment de mélodie, ce rhythme dans l'*andante* de la symphonie en *fa* de Beethoven.

Le Chant du Départ, hymne de guerre, de J.-M. Chénier, musique de Méhul, est exécuté pour la première fois, à l'Opéra, le 29 septembre 1794, après *Iphigénie en Tauride*. Ce bel air réellement national excite des transports d'enthousiasme ; il figure pendant huit ans à presque toutes les représentations de notre grand théâtre lyrique.

Le Chant du Départ est écrit en prose pompeuse et bien

rimée, ses strophes renferment de belles idées, mais leur coupe est diamétralement opposée aux exigences de la mélodie. Les alexandrins ne sauraient figurer en entier dans une incise de phrase musicale, Méhul les a coupés en deux; et par ce moyen, que la nécessité lui prescrivait, ces versicules ne riment plus. Les meilleurs vers deviennent de la prose rampante sous la plume du musicien, quand le poète n'a pas mesuré ses stances musicalement.

La Victoire en chantant nous ouvre la barrière,
La Liberté guide nos pas;
Et du nord au midi la trompette guerrière
A sonné l'heure des combats.

On voit que rien n'est symétrique dans ce début si ce n'est son irrégularité, reproduite par le second distique. Un lecteur disant ces vers prendra des temps, observera les points et les virgules pour rendre l'idée du parolier et faire sentir l'effet des rimes et des césures. Le musicien est obligé de se régler sur les lois immuables de son art, et renversant l'œuvre littéraire, il va dire avec Méhul :

La Victoire en chantant
Nous ouvre la barrière,
La Liberté guide nos pas;
Et du nord au midi
La trompette guerrière
A sonné l'heure des combats.

Il n'y a plus de vers, plus de rimes, et les repos masculins, qui foisonnent en ces fragments irréguliers, portent la langueur dans le discours musical en laissant des mesures à moitié vides. Le gachis poétique de Chénier aurait pu se diviser en versets d'une dimension plus petite encore, si l'auteur l'avait cadencé. Le défaut de rimes n'aurait point alors offensé l'oreille.

Les paroles du *Réveil du Peuple*, beaucoup plus mauvaises que celles de *la Marseillaise*, étaient de Sourriguières de Saint-Marc. Pierre Gaveaux, premier ténor du théâtre Feydeau,

compositeur, en avait fait la musique. Cet air, d'une harmonie pauvre, d'une mélodie triviale, produisait cependant beaucoup d'effet quand il était attaqué par des milliers d'exécutants. C'est une vigoureuse colophane que l'esprit de parti. Les frères Gaveaux, éditeurs de musique, vendirent trente-un mille exemplaires du *Réveil du Peuple* en quelques jours.

Héros français, peuple brillant, paroles du comte de Bouillé, musique de Persuis, a des formes gothiques et vulgaires, le refrain marche bien à l'égard de la phrase musicale, mais la déclamation en est fausse et la conclusion de cet air sur une rime féminine, produit une braillade finale d'un très mauvais effet. *La Parisienne* a le même défaut; tous les airs qui s'arrêtent sur une rime faible présentent une incertitude, un éteignoir de cadence bien plus nuisible aux chants populaires qu'à la musique de théâtre, parce que si le comédien ne finit pas son air, l'orchestre au moins est toujours là pour frapper les derniers accords et faire connaître au public que la période est terminée.

La chanson de Persuis, que l'on appela ridiculement *cantate*, fut chantée à l'Opéra le 14 juillet 1815.

La Carmagnole est un air provençal infiniment vieux, sous lequel on peut faire marcher une harmonie élégante et fort originale.

La Tour, prends garde, compte juste deux siècles d'existence. Ébauchée par les drilles, conservée d'âge en âge par les petits enfants, qui l'ont terminée et perfectionnée à leur manière, cette chanson prit naissance à Bourges, et voici dans quelle occasion : — On alla droit à Bourges, et l'on assiégea la tour, qui tint quelque temps; comme elle fut prête à se rendre, M. de Longueville, qui était resté à Montrond depuis le départ de Mme la Princesse pour Bordeaux, se sauva avec M. le prince de Conti, M. de Nemours, et beaucoup d'autres personnes considérables de leur parti. Lorsque la cour eut pris la tour de Bourges, elle la fit abattre, et s'en alla à Poitiers, pendant que l'armée commandée par M. le comte d'Harcourt, composée des meilleures troupes du roi, s'opposait à une

poignée de nouvelles milices, à la tête desquelles était M. le Prince. » Mlle DE MONTPENSIER, *Mémoires*, 1651.

L'air désigné par ces mots *le Carnaval de Venise*, parce que Rodolphe Kreutzer le plaça dans le ballet qui porte ce nom (1816), était connu, gravé depuis longtemps en Italie. Son véritable titre est *la Cifolella*, nom féminisé de son auteur Jean Cifolelli, qui l'écrivit à Venise, il y a cent ans environ, vers 1755.

La chanson *Il pleut, il pleut, bergère*, de Fabre d'Églantine, est musiquée en 1790 par Simon (Louis-Victor), de Metz, qui fut l'un des administrateurs et l'un des violonistes du théâtre Montansier de 1798 à 1807.

L'air *Ce mouchoir, belle Raimonde*, est de Fabre (André), de Riez (Basses-Alpes).

S'il est vrai que d'être deux, de Boieldieu ;
Bouton de rose, de Pradher ;
Je t'aime tant, de Garat ;
L'Ermite, de Romagnési ;
La Nacelle, de Panseron ;
Jeune fille aux yeux noirs, de Labarre ;
Le Fil de la Vierge, de Scudo ;
Gastibelza, de Monpou ;
La Folle, de Grisar ;
La Sentinelle, de Choron ;
Partant pour la Syrie, de la reine Hortense de Hollande ;
Ce qu'il me faut à moi, d'Étienne Arnaud ;
Le Soleil de ma Bretagne, de Loysa Puget ;
Follette, de Thys ;
Le Pâtre, d'Ernest Boulanger ;
L'Échange, de Reber ;
Annette, en béarnais, de Lamazou ;
Rien n'est si beau que mon village, de Bérat.
Le Pèlerin de Saint-Just, d'Adrien Boieldieu ;
Celui qui sut toucher mon cœur, de Sophie Gail ;
Le Bouquet de bal, de Mme Duchambge ;
Les Vingt sous de Périnette, de P. Henrion ;

Un Pas vers les cieux, de Masini ;
Stances de Malherbe, de Delsarte ;
L'Ange déchu, de Vogel ;
Les Pervenches, d'Amat,

sont des romances dont on a gardé le souvenir, après la grande vogue dont elles ont joui.

L'empereur Napoléon fit saisir chez tous les éditeurs de Paris la romance *Partant pour la Syrie*, de la reine de Hollande, Hortense, justement indigné de ce que ces industriels avaient eu l'insolence de taxer à *six sous* l'œuvre d'une tête couronnée, comme s'il s'agissait du griffonnage d'un amateur vulgaire.

La chanson de *la Croisée*, paroles et musique, est de Ducrai-Duminil.

L'air de *Fleuve du Tage* est de Pollet (L.-M.), harpiste.

L'air de la *Chanson de Roland*, *Le roi des preux, le fier Roland*, est de Dalvimare, harpiste, à qui l'on doit aussi la romance : *Un jeune Troubadour*, élégante et naïve. Je la désignerai mieux en citant les deux derniers vers du premier couplet :

> Son épée et sa harpe
> Se croisaient sur son cœur.

L'air de *Te bien aimer, ô ma chère Zélie !* est d'Henri Plantade ; celui de *Bocage que l'aurore* est du même auteur.

La Chanson de Roland, *Où vont tous ces preux chevaliers*, musique de Méhul, était chantée par l'excellent comédien Michot, dans *Guillaume le Conquérant*, drame d'Alexandre Duval, 1803. Elle a fait le tour de l'Europe avec nos armées.

Duval était aussi maladroit que Chénier en sa prose lyrique. Méhul s'est vu forcé d'abandonner dès le troisième vers de cette chanson, le rhythme énergique, noble et fier qu'il avait adopté pour les deux premiers. L'ignorance du parolier contraint le musicien à débiter d'une manière ridicule, puisqu'elle est bouffonne, le second membre de sa phrase, réponse que l'oreille voudrait trouver identique avec le premier.

Où | vont tous ces | preux cheva- | liers,
L'hon- | neur et l'ap- | pui de la | France? (Excellent).
C'est pour défendre leurs foy- | .ers,
Que leurs | bras | ont repris la | lance. (Exécrable).

Après un début admirable, le parolier s'embourbe, patauge, et le musicien est obligé de le suivre. Vous voyez qu'il est impossible de rencontrer des éléments prosodiques plus opposés que ne le sont ceux des deux derniers vers à ceux des deux premiers. Ces deux distiques devaient pourtant concerter ensemble. Un paysan, un soldat, un gamin, un valet de chiens, un caniche même, n'aurait pas commis cette faute d'académiciens.

Grétry s'est vu forcé de faire dire à Blondel :

Monarques, cherchez des amis
Non sous les lau.....riers de la gloire.

Sous les lau m'a toujours paru détestable, et j'ai chanté

Non sous les palmes de la gloire.

Je conseille aux Blondels d'opéra, de concert, d'adopter ma version, elle sauve une horrible dissonance de prosodie.

Dans la romance de *Robert le Diable*, **Va, dit-elle, mon enfant,** substituez le mot *apaiser* au mot insuffisant, trop court, *fléchir*, et vous obtiendrez un résultat heureux pour la mélodie charmante de cet air d'Alice. *Apaiser* donne le moyen de présenter gracieusement les notes que vous ne pourriez articuler qu'en disant *flé-échir*.

O ma tendre musette! romance d'une simplicité ravissante, est de La Harpe. Les vers en sont mal rhythmés, le musicien Monsigny ne pouvait les scander régulièrement sans dégrader sa mélodie.

L'air de *Charmant ruisseau*, mis en variations par les flûtistes et les pianistes, après avoir été chanté dans tous les salons, est de Domnich (Henri), professeur de cor au Conservatoire de Paris en 1800.

L'air de *la Suissesse au bord du lac* est de Goulé, musicien

de Rouen. Cette mélodie élégante a pris d'autres paroles en entrant à l'église, qui la conservera longtemps : elle y est devenue le cantique, *Sainte cité, demeure permanente*. Écrit pour une voix récitante au premier couplet, et quatre voix récitantes au second, soutenues par un orchestre vocal à six parties, ce cantique produit un effet admirable ; c'est ainsi que je l'ai donné dans *le Mois de Marie*, publié sous mon nom.

Le délicieux nocturne de Blangini, 'pour soprane et contralte ou ténor, *Amor che nasce*, est maintenant l'*Ave Maria* le plus affectueux qu'on puisse imaginer.

Toujours, toujours, il est toujours le même, paroles et musique, est une chanson de Beaumarchais. L'air et le refrain sont restés.

LA MONACO. La principauté de Monaco, depuis quelque temps est traitée par les journalistes avec bien peu de révérence. Des plaisanteries sont mêmes dirigées contre une chanson vraiment patriotique ayant nom *la Monaco*, chanson française, improvisée après une victoire, et que Bonaparte remit en lumière à l'époque de ses glorieuses campagnes d'Italie. Le répertoire de nos orchestres militaires se composait alors d'une infinité d'airs significatifs, d'airs parlants, bien que les clarinettes n'en fissent entendre que les notes. Les paroles absentes se présentaient à la pensée des auditeurs. *Le Chant du Départ, la Monaco*, telles étaient les cavatines d'entrée et de sortie des aubades que nos musiciens lançaient à l'ennemi ; les bombes, les obus, les boulets, la mitraille, en étaient l'accompagnement ordinaire, obligé.

En 1804, l'emporeur Napoléon avait supprimé les mélodies républicaines ; *la Monaco* partagea le sort de *la Marseillaise*. Aux batailles d'Austerlitz, de Friedland, de Wagram, Napoléon avait imposé silence à *la Marseillaise*, mais il sifflait malicieusement *la Monaco?* lorsqu'il voyait les ennemis prêts à se débander, à chercher leur salut dans la fuite ou dans les étangs.—Cela vaut-il *la Monaco?*» disait-il à la belle Grassini, à Crescentini, lorsqu'ils venaient d'exécuter admirablement les plus beaux airs, les duos les plus brillants de Pergolese

ou de Paisiello. Quand les premiers rayons du soleil échauffent sa statue, avec un peu de foi, de complaisance, vous entendrez encore le Napoléon de bronze siffler *la Monaco* sur le fût élevé de sa colonne.

Je dois faire connaître l'origine de la chanson et l'importance énorme du petit pays dont on se moque à la journée; il est possible que les railleurs ignorent l'une et l'autre.

Les princes de Monaco vivaient sous la protection de Charles-Quint, mais ils étaient libres. Honoré II étant mineur, les Espagnols avaient fait assassiner son père en 1605, ses tuteurs firent avec l'Espagne un traité, par lequel ils consentirent à recevoir garnison à Monaco pendant la minorité du prince seulement. Quand il fut majeur, les Espagnols ne voulurent point retirer leurs soldats comme ils l'avaient promis. Honoré fut blessé de cette perfidie, et chercha le moyen de recouvrer sa liberté. Corbon, Provençal qui paraissait d'un esprit médiocre, était sage, prudent, dissimulé, capable d'une entreprise hardie et vigoureuse. Honoré lui confia sa peine, et l'envoya secrètement à Paris auprès du cardinal de Richelieu; son éminence l'écouta d'autant plus volontiers que les Français avaient déjà formé le projet de se rendre maîtres de Monaco; s'ils ne l'exécutaient pas, c'est à cause des difficultés que présentait le siége de cette place, à peu près imprenable par sa position escarpée.

Après la négociation de Corbon, Richelieu fit préparer à Marseille, soldats, vaisseaux, munitions et tout ce qu'il fallait pour s'emparer de Monaco dès que le prince Honoré le jugerait convenable. Cela ne put se faire sans que les chefs des états voisins n'en eusent quelque vent, et le gouverneur de Milan, qui l'apprit d'un parent du duc de Savoie, ennemi de la France, en écrivit au commandant espagnol à Monaco, afin qu'il surveillât la conduite d'Honoré. Le commandant soupçonnait si peu l'entreprise, qu'il répondit au gouverneur de Milan de la fidélité de ce prince, ajoutant que le bruit de sa rébellion n'avait d'autre cause que la méchanceté de ses ennemis, etc. Cette réponse, interceptée et remise au prince,

lui prouva que l'on avait découvert son dessein et l'obligea de presser l'entreprise, en redoublant de prudence et d'artifices.

Il contremanda les vaisseaux prêts à s'éloigner de Marseille, et parut ensuite en public avec un visage chagrin, affectant de vouloir délivrer Roquebrune et Menton des factieux, des bandits qui troublaient la tranquillité du pays. Il fit arrêter ces prétendus coupables, et comme leur nombre ne suffisait pas à l'exécution de son projet, il acheva de remplir les prisons avec des innocents. Cette mesure de rigueur était à peine prise, que les Espagnols firent naître un incident qui hata leur perte. Ils demandèrent au prince trois mois de paie, qu'ils prétendaient leur être dus. Honoré fit semblant d'approuver la réclamation; mais, prétextant l'impossibilité d'acquitter cette dette, il leur proposa d'aller à Roquebrune, village riche, qui n'avait point encore payé ses contributions; qu'ils y seraient les maîtres; y vivraient à discrétion, leur protestant qu'il était si touché de la misère des soldats, qu'il aimait mieux leur abandonner ses propres sujets, que de voir de braves militaires souffrir plus longtemps.

Ravis de cette licence agréable, soixante Espagnols sortirent à l'instant de Monaco pour aller s'établir à Roquebrune. Un nombre plus grand de soldats venaient de se diriger sur Nice, afin de mettre cette ville à l'abri d'un coup de main. La garnison de Monaco fut donc assez affaiblie pour que l'entreprise d'Honoré pût être exécutée avec succès.

Tous les officiers espagnols, que le prince avait invités à souper dans son palais furent exacts au rendez-vous. Les soldats étaient de la partie; leurs tables, couvertes de mets succulents, offraient aussi des bouteilles en nombre plus que suffisant; les vins les plus exquis et les plus capiteux étaient libéralement versés par les gens de la maison. Le souper se prolongea fort avant dans la nuit, et ne finit qu'au moment où le plus grand nombre des soldats furent plongés dans une ivresse complète. Armés jusqu'aux dents, les prisonniers sortirent alors de leur sombre retraite, attenante au palais,

et vinrent fondre sur la garnison. Les officiers se battirent en désespérés ; le prince et son fils furent plusieurs fois en danger de perdre la vie. Enfin, après deux heures d'un combat opiniâtre, tous les corps de garde étant enfoncés, les soldats et la plupart des officiers massacrés, Honoré se rendit maître de la place. Il y fit entrer deux cents habitants armés, qui jusqu'à ce moment s'étaient tenus blottis, couchés au pied du rempart. Corbon arriva d'Antibes avec les vaisseaux envoyés de Marseille, assura la liberté du pays, et chanta le refrain qu'il avait improvisé sur le pont de son navire :

A la Monaco
L'on chasse et l'on déchasse,
A la Monaco
L'on chasse comme il faut.

La nouvelle de cette révolution eut un grand retentissement en Europe ; et comme les princes d'Italie redoutaient le voisinage des Français, le cardinal de Savoie s'interposa. Il offrit au prince Honoré les partis les plus avantageux, des dignités, des sommes d'argent ; Honoré l'en remercia. Otant de son cou l'ordre de la Toison d'Or, il le remit à l'officier espagnol du grade le plus élevé, pour le porter au gouverneur de Milan : — Je rends au roi d'Espagne ce que je tenais de lui, qu'il veuille bien me permettre de garder ce qui m'appartient, » dit-il dans la lettre qu'il écrivit à ce gouverneur. Peu de temps après, le prince de Monaco vint saluer le roi Louis XIII au camp de Perpignan ; il y fut reçu de la manière la plus flatteuse et la plus amicale.

Les conditions du traité, signé le 8 juillet 1641, furent que la France garderait la place pour le prince et ses successeurs, lesquels seraient gouverneurs perpétuels de la garnison, fixée à cinq cents hommes. Que le roi Louis XIII donnerait au prince une terre érigée en duché-pairie (1) ; que soixante-

(1) Le duché de Valentinois (Drôme), dont le revenu s'élevant à 800,000 francs, fut éteint dans sa totalité lors de l'abolition des droits féodaux, en 1790.

quinze mille livres de pension lui seraient assignées sur d'autres domaines, que son fils en aurait neuf mille pendant sa vie, avec une compagnie d'hommes d'armes, et que le roi tiendrait dans le port de Monaco deux galères à la disposition du prince, pour maintenir ses droits sur la mer et ses autres priviléges qui seraient inviolables, et qui lui seraient conservés, toujours avec la souveraineté de la place. Outre ces conditions, Louis fit compter à ce prince vingt-cinq mille écus au camp de Perpignan, et lui donna le cordon de son ordre. Il fallait bien dédommager Honoré II des immenses propriétés qu'il avait en Espagne, et dont un arrêt de confiscation venait de le priver.

En exécution de ce traité, cinq cents Français entrèrent à Monaco avec toutes les munitions nécessaires pour défendre la place. Quelques jours après, une galère d'Espagne, dont le chef ignorait le changement du prince, étant entrée dans le port, fut prise et gardée par les Français. Le cardinal Trivulce vint offrir au nom du roi d'Espagne huit cent mille écus (2,400,000 livres) au prince Honoré, s'il voulait chasser la garnison française et revenir sous la protection espagnole. La république de Gênes avait offert de payer cette rançon, elle redoutait notre voisinage, suivant le proverbe grec : — Sois l'ami du coq et non pas son voisin. »

Le prix offert démontre l'importance de l'objet. La France a protégé le pays de Monaco pendant plus d'un siècle et demi ; ce pays réclame aujourd'hui notre protection ; il veut nous épouser sans dot ; serait-il impossible d'accepter une proposition si galante et si gracieuse ?

Chanson du Mirliton. Savez-vous ce que c'est qu'un mirliton, mesdames ? car c'est vous que cela touche spécialement, uniquement. Pourriez-vous bien me dire ce que signifie ce mot *mirliton*, si souvent employé par les chansonniers et les habitués de la foire de Saint-Cloud, aujourd'hui qu'il n'est plus question des foires Saint-Laurent et Saint-Germain ? Qu'est-ce qu'un mirliton ? Vous ne répondez pas, et me regardez avec une surprise inquiète, comme si vous re-

doutiez quelque piége, quelque malice. Rassurez-vous, je suis innocent comme l'enfant qui vient de naître, candide comme le pupille du docteur Pangloss, et tout à fait incapable de vous induire à la moindre idée étrange ou maligne. Puisque vous gardez le silence, il faut donc que je m'explique en termes clairs et précis.

Les galeries du Palais-de-Justice, corridors ténébreux où quelques marchands de parapluies, de pantoufles, quelques loueurs de dominos noirs (à l'usage des jeunes-premiers de la maison, qui n'ont pas encore fait emplette d'un costume de caractère), ouvrent leur magasin peu resplendissant : ces passages humides et crottés, où les écrivains publics se sont réfugiés quand on a détruit les charniers des Saints-Innocents; ces couloirs mystérieux, qui seraient déserts s'il n'y avait plus le moindre plaideur en France, étaient jadis le lieu de réunion éminemment fashionable de Paris; le rendez-vous des galants et des galantes, des rimeurs et des savants, des précieuses et des raffinés; l'entrepôt des livres nouveaux et des modes fraîchement écloses, dont la cour et la ville s'empressaient de savourer le jeune parfum. Les canons des marquis étaient forés, tournés dans la Galerie du Palais, et les dames venaient y choisir leurs ajustements les plus coquets. Elles triomphaient en emportant une commode sur leur tête, et n'étaient pas moins fières que M[lle] Augustine Brohan, des *Précieuses ridicules*, quand elle fait briller ses beaux yeux sous ce diadème de linon. L'arsenal de la presse et de la toilette, ces deux puissances qui gouvernent le monde, était en ce palais magique où scintillaient bijoux et diamants à la clarté de mille flambeaux. C'est là que les poètes venaient s'inspirer en la compagnie des sibylles de la mode, sur leurs trépieds assises, cherchant, trouvant quelques chiffons capricieux. En 1634, Pierre Corneille honore d'une comédie ce lieu de prédilection, en donnant *la Galerie du Palais ou l'Amie rivale*. En 1683, Boileau veut-il faire combattre deux escadrons de chanoines, espadonnant avec de gros bouquins, volumes cuirassés,

éperonnés de bois et de fer, c'est la Galerie du Palais qu'il choisit pour champ de bataille. Et nulle pyramide, pas la moindre inscription ne rappelle aujourd'hui le souvenir de tant de gloire! O vanité des choses humaines!

Trêve de réflexions philosophiques et décourageantes; poursuivons notre revue rétrospective. Les marchandes du Palais, c'est ainsi qu'on les appelait, sans avoir besoin d'ajouter la désignation des objets de leur commerce. Nous dirions aujourd'hui *marchandes de modes;* ce qui, pour être plus clair, n'en serait pas moins une longue et cacophonique sottise; pourquoi ne pas dire *modistes?*

Les modistes du Palais inventèrent, en 1723, une coiffure en gaze, qu'elles produisirent sous le nom de *mirliton.* Ce mot figura bientôt dans le refrain d'une chanson du Pont-Neuf, dont l'air devint fameux par les innombrables couplets auxquels on l'adapta. Le prévôt de Versailles, prévôt de l'hotel, fut assez maladroit pour le défendre, et cette prohibition ne fit que redoubler l'ardeur, la malice et la fécondité des chansonniers. Le lendemain de sa proclamation, il parut des couplets en mirlitons contre le prévôt, contre les dames de la cour, soupçonnées d'avoir sollicité, provoqué la défense, et de là sur toutes sortes de personnes et de sujets. La plus jolie de ces pièces gracieuses et légères est celle que Piron composa sur *le Jugement de Pâris;* c'est un petit chef-d'œuvre, je le recommande à mes lectrices.

Inez de Castro, de La Motte, ayant été mise en scène à cette époque avec un succès merveilleux, on chanta la parodie entière de cette tragédie sur l'air à la mode. Trois cent soixante-cinq couplets! un pour chaque jour de l'année, autant que Lablache compte de tabatières; plus un, comme ce virtuose dit plus une pour les années bissextiles. Certes les habitués de la Comédie-Italienne devaient avoir du mirliton par dessus les oreilles, Dominique leur en donnait largement. *Agnès de Chaillot* fit fureur, fanatisme, alla jusqu'aux nues, *alle stelle*, grâce à la vogue du mirliton; bien entendu que toutes les actrices, danseuses, choristes et figurantes, chan-

tant le mirliton, étaient coiffées de mirlitons, confectionnés à la Galerie du Palais, où l'inventrice avait pompeusement étalé cette honorable collection des produits de son génie. Les louis d'or portant le millésime de l'année 1723, furent appelés *mirlitons*, et sont encore ainsi nommés par les numismates érudits, qui les colligent et vénèrent à cause de cette singularité.

Voici les deux premiers couplets de la chanson dramatique du joyeux Arlequin. Vous me pardonnerez la suppression des trois cent soixante-quatre autres :

LE ROI.

Reine, je tiens ma promesse,
Et mon fils doit en ce jour,
En épousant la princesse,
Lui donner tout son amour,
Et son mirliton, mirliton, mirlitaine,
Et son mirliton, mirliton, don, don.

LA REINE.

Seigneur, j'ai sujet de craindre
Pour vous mille déplaisirs :
Le prince a beau se contraindre,
Je connais trop les desirs
De son mirliton, mirliton, mirlitaine,
De son mirliton, mirliton, don, don.

La Motte, furieux contre le parodiste, obtint que l'impression d'*Agnès de Chaillot* fût prohibée en France ; il fit parvenir des indemnités pécunaires aux imprimeurs de la Hollande pour empêcher cette publication à l'extérieur. Voilà, certes, de l'argent bien employé ; lorsque tous les soirs Agnès de Chaillot dictait ses 366 couplets à douze cents amateurs avides, curieux de les apprendre, afin de les répéter à leurs amis et connaissances. Les cinq cent mille voix des Parisiens ne suffisaient point à chanter les couplets favoris, il fallait encore un orchestre burlesque pour les accompagner et compléter ainsi la bouffonnerie devenue universelle. On eut recours à la flûte à l'oignon, que l'on multiplia jusqu'

l'infini, sans arriver de longtemps à contenter les desirs de tous les virtuoses. Cette flûte grotesque prit à l'instant le nom de *mirliton*, fit la fortune des marchands de jouets établis dans la Galerie du Palais, et vint briller de tout son éclat à la foire, alors prochaine, de Saint-Cloud. Quelques plaideurs désappointés, quelques comtesses de Pimbesche peuvent encore se munir de mirlitons à la Galerie du Palais; mais l'exploitation du mirliton sur une grande échelle est demeurée à la ville de Saint-Cloud. C'est là que les amateurs vont faire leurs achats; c'est la terre féconde et classique du mirliton.

Schneitzhoeffer avait écrit une symphonie pour un orchestre de mirlitons. Cette facétie musicale fut exécutée dans un salon, devant un nombreux et brillant auditoire, qui l'applaudit avec transport; Tulou figurait en tête de ces flutistes champêtres.

DAPHNIS ET ALCIMADURA,

Opéra en trois actes.

MONDONVILLE, 1754.

J.-J. Rousseau, citoyen de Genève, s'était attribué la musique du *Devin du Village*, et celle de *Pygmalion*, composées par Granet, par Horace Coignet, citoyens de Lyon. Mondoville se disait l'auteur des livrets que l'abbé de Voisenon arrangeait ou composait pour lui. Ce musicien les publiait sous son propre nom ; Jean-Jacques en avait agi de même à l'égard de la partition de Granet.

En 1754, Mondonville fait représenter *Daphnis et Alcimadura*, pastorale imitée de *l'Opera de Frountignan*, pièce languedocienne, dont la plupart des airs étaient des chansons populaires de nos contrées méridionales. *L'Opera de Frountignan*, remis en lumière par Goëthe, sous le titre de *Jéri et Bethly*, fut, après quelques essais malheureux, converti définitivement en opéra comique, et s'appelle aujourd'hui *le Chalet*, à l'Opéra-Comique, *Bethly*, à l'Opéra.

Daphnis et Alcimadura offrit une singularité précieuse ; le drame, écrit en languedocien, fut merveilleusement exécuté par Jéliotte, Latour et Mlle de Fel, qui tous les trois Gascons, avaient une prononciation excellente, et n'eurent pas de peine à montrer l'étonnante supériorité de leur langue d'oc sur le patois parisien, qu'une circonstance désastreuse a fait adopter, en France, comme langage national. En célébrant ce triomphe, les écrivains de l'époque n'épargnèrent pas les critiques au dialecte français, qu'ils avaient pu contempler dans toute sa laideur et sa misère. L'ours mal léché parut

plus difforme et plus gauche, quand on eut admiré la jolie et fringante gazelle.

Grimm, dont la briéveté, le silence, m'ont plus d'une fois contrarié, Grimm, qui souvent en dix lignes, en dix mots, rend compte d'un drame lyrique en cinq actes, a consacré dix pages à l'analyse de *Daphnis et Alcimadura*. Il cite les vers languedociens et les traduit en français; oppose les phrases, les mots, les voyelles, aux voyelles, aux mots, aux phrases. L'ensemble et les détails de ce parallèle sont en entier au plus grand avantage de cette langue d'oc élégante, concise, harmonieuse, leste, énergique, sonore au suprême degré; de cette langue pleine de mélodie, que les troubadours nous avaient faite, que Dante et Pétrarque, Cervantès et Caldéron, Camoëns et Guillen de Castro, mêlaient à leurs poétiques récits, et que les Français, devenus barbares, ont abandonnée.

Alba ligustra cadunt, vaccinia nigra leguntur.

J'ai dû signaler ici la guerre littéraire que l'opéra gascon de Mondonville fit éclater à l'instant où le coin du roi, le coin de la reine avaient déposé les armes après la guerre des Bouffons. On était belliqueux alors. Daphnis et l'aimable Alcimadura triomphaient, il est vrai; leur mélodieux langage avait enchanté, ravi la majorité du public; mais le patois parisien comptait des sectateurs pleins de zèle, qui protestaient quand même. En 1768, Mondonville imagina de faire un nouveau succès à *Daphnis et Alcimadura* en le traduisant. Le charme s'évanouit, le parti de l'opposition même ne voulut pas de la pièce favorite ainsi travestie, enlaidie : chute complète, enterrement soudain. Une reprise de cet ouvrage, traduit en français, n'eut pas de meilleurs résultats en 1773. Si l'on ne revint point alors au texte languedocien, c'est que Jéliotte et Mlle de Fel, ayant quitté le théâtre, on n'avait plus d'acteurs gascons à l'Opéra. 24,000 livres, pour 24 représentations de *Daphnis et Alcimadura*, avaient été proposées à Jéliotte en 1762, sept ans après sa retraite. Le

refus de ce ténor décida Mondonville à traduire sa pièce. Dauberval la convertit en ballet en 1778; nouveau succès pour l'opéra languedocien.

La vogue immense de *Daphnis et Alcimadura* mit le languedocien à la mode. La Comédie-Italienne fit écrire par un auteur provençal et représenta *Teseo*, parodie de *Thésée* de Quinault, remusiqué par Mondonville : on battit ce compositeur avec ses propres armes.

De Lafont et Mouret avaient déjà fait un essai du même genre dans *la Provençale*, entrée ajoutée à leur opéra-ballet, ayant pour titre *les Fêtes de Thalie*. Des acteurs provençaux y chantaient en provençal, on les applaudit beaucoup; mais comme le reste de la pièce était écrit en français, le succès de cet acte n'excita pas de rumeur littéraire. L'épreuve tentée avec bonheur par de Lafont et Mouret engagea Mondonville à donner ensuite un drame lyrique, en trois actes, écrit en languedocien. La cavatine brillante et leste du *Barbier de Séville : Largo al fattotum della città*, que j'ai traduite en provençal, chantée avec une verve toute méridionale par Gassier, un de nos meilleurs barytons, a produit un merveilleux effet sur le grand théâtre de Marseille, en novembre 1845. On a desiré l'entendre une seconde fois, des houras électriques d'applaudissements l'ont saluée à deux reprises.

La langue romane fut proscrite par les rois de France qui, dès le treizième siècle, se servaient de la langue française pour la promulgation de leurs ordonnances, qu'ils transmettaient en latin ou en français aux habitants des pays de langue d'oc. Ainsi la langue romane, ce bel idiome des troubadours, n'avait plus aucun moyen de se produire et de se maintenir hors du cercle étroit de l'usage domestique dans lequel elle resta reléguée.

L'imprimerie ne reproduisit dans ses premiers temps que des œuvres écrites en langue d'oil, et négligea les ouvrages des troubadours. Les formes, les expressions qui tenaient à leur idiome étaient repoussées par les écrivains barbares du nord de la France, dont il fallait adopter les formes, les ex-

pressions. Ronsard déplorait encore cet abandon. Voici comment il s'exprime en son *Abregé de l'Art poétique :*

— Aujourd'hui, parce que notre France n'obéit qu'à un seul roi, nous sommes contraints, si nous voulons parvenir à quelque honneur, de parler son langage ; autrement notre labeur, tant fût-il honorable et parfait, serait estimé peu de chose ou peut-être totalement méprisé. »

— Il y a cette différence entre ces trois langues, la française, l'espagnole et l'italienne, que celle-ci doit une partie de son mérite et de sa douceur, à ce tour particulier, à cet usage qu'elle a d'exprimer tout en diminutifs, et par là elle est très propre au langage de l'amour. L'espagnole tire sa pompe et sa noblesse des expressions gigantesques et des hyperboles qui lui sont ordinaires. Pour la française, elle semble tenir entre les deux un juste milieu. Elle paraît faite pour l'expression de la raison, ne représentant les choses que comme elles sont. C'est par là qu'elle est plus propre pour l'histoire, la controverse, la théologie et la philosophie. Charles V l'appelait *la langue d'État.* Les langues commencent par la nécessité, se corrompent et se perdent par l'affectation. » Scaliger pouvait ajouter : — Et les soins des académies.

— Si Henri IV avait eu la fantaisie de transporter la capitale dans sa patrie, et de donner à Paris un ciel toujours pur et serein, un climat doux qui inspire la gaieté, le bonheur, le langage que l'on parle dans les provinces méridionales du royaume, serait devenu la langue de la nation, et le gascon aurait été le langage des Corneille, des Racine et des Voltaire.....

» Par la même raison que la langue française n'est pas musicale elle ne saurait être poétique. Comment une langue qui ne se permet presque point d'inversion, qui marche toujours d'un pas égal, uniforme, pourrait-elle convenir à ces cerveaux déréglés que nous appelons *poètes* et *musiciens ?* Mais, dit-on, c'est du moins la langue des sages et des philosophes. La raison, la sagesse aiment à parler français ; la

clarté, la précision, l'énergie font le mérite de cette langue. Soyons de bonne foi, et disons que ces attributs font le mérite des écrivains français et nullement de leur langue. Cette langue est naturellement embarrassée, la difficulté seule des relatifs, des équivoques faites à chaque ligne, prouvent la vérité de ce que j'avance. Il ne faut donc pas mettre sur le compte de la langue ce qui est le mérite de ceux qui la parlent. Descartes a porté la clarté et la précision dans les esprits, mais il n'a pu changer la langue. De même les Français ont eu de grands génies pour la poésie sans que leur langue soit poétique ; et par la même raison, je soutiendrais contre M. Rousseau, que les Français pourraient avoir des musiciens sublimes, quoique leur langue ne soit point musicale.....

» Que l'on compare le génie, la hardiesse, la simplicité, la flexibilité, l'expression de la langue italienne avec la timidité, le maniéré, l'uniformité et la sévérité des règles de la langue française, on n'est pas étonné que les Italiens aient eu des Tasse, des Arioste, mais on est surpris de trouver des Corneille et des Racine en France. La langue italienne a pour le génie et la mécanique, autant d'avantage sur la langue française, que le sentiment en a sur la galanterie. La galanterie est toujours froide, le sentiment est sans cesse touchant. Si l'idiome du Languedoc était devenu la langue des Français, elle aurait été plus mesurée, d'une prosodie marquée et par conséquent infiniment plus susceptible de musique et de poésie. Quoi qu'on dise de la prosodie française, de son existence et de sa nécessité, il n'y a pas, dans tous nos poètes, *quatre vers de suite*, que l'on puisse scander avec la sévérité que les autres langues exigent. Le languedocien est beaucoup plus sonore et plus agréable à l'oreille. »

Si les vers français ne peuvent être scandés, c'est qu'ils n'ont pas de mesure ; c'est que l'accent ne se rencontre pas sur les mêmes pieds, sur les endroits où l'oreille l'attend, le réclame, le commande impérieusement. Le vers n'existe que par la symétrie des temps ; et les vers français n'ont aucune

mesure symétrique; donc votre prose consonnante, poétique seulement par les idées, vos lignes rimées ne sauraient être considérées comme des vers. Cette prose s'adapte fort bien à la tragédie, à la comédie ; les acteurs briseraient les vers afin de les priver d'une cadence que l'on ne veut pas rencontrer dans le dialogue dramatique (1). Ce discours doit avoir l'allure noble, élégante et souvent familière de la conversation. Comme le vers n'existe pas dans nos drames, les comédiens français disent admirablement et sans contrainte la prose merveilleuse de Corneille et de Molière, de Racine et de Regnard. L'absence des vers est un avantage pour nos tragédies et nos comédies; mais s'il s'agit de la poésie qui doit s'unir à la musique, la question change. Cette prose consonnante, sans mesure, sans accent, sans rhythme, sans cadence, sans dessin, sans intention de faire bien ou mal; ce désordre constant, et qui certes n'est point un effet de l'art; cette aggrégation de mots jetés au hasard, ce discours sublime par la pensée, poétique par le choix et le bonheur de l'expression, spirituel et malin par les traits qui viennent le brillanter, est un chef-d'œuvre de maladresse, de gaucherie insigne, un travail d'écolier ignorant, un effroyable gachis, qui fait dresser les cheveux sur la tête du musicien, et désespère toute oreille sensible à l'harmonie du langage. Les chœurs d'*Esther* et d'*Athalie*, les stances du *Cid* et de *Polyeucte*, les odes, les cantates de J.-B. Rousseau, les opéras de Quinault, de Roy, de Bernard et de leurs successeurs, les chansons de Panard, de Désaugiers, de Béranger, tout ce que la littérature française a de chefs-d'œuvre prétendus lyriques est écrit en prose vile et rebutante pour les musiciens.

---

(1) — Mlle Lecouvreur possédait toute l'intelligence, la finesse et l'art que nous admirions dans Mlle Clairon; mais elle avait infiniment plus de sensibilité, d'entrailles. D'ailleurs, elle rompait davantage la mesure du vers; ce qui donnait un air beaucoup plus naturel à son débit, et venait augmenter l'illusion du spectacle. »

De la Porte, *Anecdotes dramatiques.*

— On dirait que c'est d'une géométrie toute élémentaire, de la simple ligne droite que s'est formée la langue française; et que ce sont les courbes et leurs variétés infinies qui ont présidé aux langues grecque et latine. La nôtre règle et conduit la pensée; celles-là se précipitent et s'égarent avec elle dans le labyrinthe des sensations, et suivant tous les caprices de l'harmonie: aussi furent-elles merveilleuses pour les oracles, et la nôtre les eût absolument décriés.

» Il est arrivé de là que la langue française a été *moins propre à la musique et aux vers qu'aucune langue ancienne ou moderne*: car ces deux arts vivent de sensations; la musique surtout, dont la propriété est de donner de la force à des paroles sans couleur et d'affaiblir les pensées fortes: preuve incontestable qu'elle est elle-même une langue à part, et qu'elle repousse tout ce qui veut partager les sensations avec elle. Que Orphée redise sans cesse : *J'ai perdu mon Eurydice*, la sensation grammaticale d'une phrase tant répétée sera bientôt nulle, et la sensation musicale ira toujours son train. Et ce n'est point, comme on l'a dit, parce que les mots français ne sont pas sonores, que la musique les repousse; c'est parce qu'ils offrent l'ordre et la suite, quand le chant demande le désordre et l'abandon. La musique doit bercer l'ame dans le vague et ne lui présenter que des motifs. Malheur à celle dont on dira qu'elle a tout défini. » RIVAROL, *de l'Universalité de la langue française.*

Lorsqu'un apologiste fait de pareils aveux, la critique peut s'exprimer sans crainte. Après avoir écarté prudemment l'espagnol et l'italien, Rivarol accorde la palme au français qui n'a plus d'autre concurrent que l'anglais. Une jeune femme serait-elle bien flattée de recevoir le prix de la beauté qu'une guenon lui disputerait?

— La preuve que sa poésie est nulle, c'est qu'il est encore à s'en apercevoir; » dit le philosophe Diderot en parlant du peuple français.

Je retrouve cette phrase identique dans les œuvres de Mercier, et me garde bien d'accuser de plagiat ce répétiteur

infiniment judicieux : les vérités proverbiales appartiennent à tout le monde.

Diderot ajoute, en désignant les paroliers de son époque : — Ils ne savent pas encore ce qu'il faut destiner à la musique, ni par conséquent ce qui convient au musicien. La poésie lyrique est encore à naître ; mais ils y viendront à force d'entendre Pergolese, Hasse, Terradellas, Traetta et les autres ; à force de lire Métastase, il faudra bien qu'ils y viennent.

— Quoi donc, est-ce que Fontenelle, Quinault, La Motte n'y ont rien entendu ?

— Non, il n'y a pas six vers de suite dans tous leurs charmants poèmes qu'on puisse musiquer. »

Est-il naïf notre brave Diderot, lorsqu'il pense que les paroliers français doivent entendre et comprendre parce qu'ils sont bien avantagés en oreilles ? Le Psalmiste les désignait quand il disait : *Aures habent et non audient.* S'ils avaient quelque sentiment, quelque idée de la mélodie du langage, ils auraient depuis longtemps cessé d'écrire en vile prose. Ils négligent mesure et cadence parce que ne les sentant pas, ils n'en sauraient comprendre l'indispensable nécessité.

— Prenez la plus harmonieuse des odes de Malherbe et de J.-B. Rousseau, vous n'y trouverez pas quatre vers de suite favorablement disposés pour un phrase de chant : c'est bien le même nombre de syllabes, mais nulle correspondance, nulle symétrie, nulle rondeur, nulle assimilation entre les membres de la période, nulle aptitude enfin à recevoir un chant périodique et mélodieux. Le mouvement donné par le premier vers est contrarié par le second. » MARMONTEL.

— C'est la moins poétique des nations policées, » a dit Voltaire en parlant des Français.

Le roi musicien Charles IX avait prescrit aux poètes français de mesurer leurs vers. Il est malheureux que les successeurs de ce prince n'aient pas tenu la main à l'exécution d'une loi si précieuse. Elle devait hater la civilisation poétique de notre nation, plongée encore dans les ténèbres de la barbarie.

En accordant à Baïf des lettres patentes pour l'établissement d'une académie royale de musique en 1570, le roi veut, exige, commande impérieusement que ce poète et ses collaborateurs Ronsard, etc. — renouvellent aussi l'ancienne façon de composer vers mesurez, pour y accommoder le chant, pareillement mesuré, selon *l'art métrique* » (des Grecs et des Latins).

> Et le moyen que d'un pas assuré
> Marche en cadence un vers sans prosodie.
>
> MARMONTEL, *Polymnie.*

La Beaumelle va plus loin, et dit, en sa vingtième lettre à Voltaire :

— Non seulement nous n'avons point de poésie, mais nous ne pouvons en avoir. Notre langue est trop méthodique, trop pauvre, trop froide, pour se prêter à l'enthousiasme. Qu'est-ce qu'une poésie sans images, une versification sans harmonie? Nous avons des beautés nationales : nous n'en avons point qui appartiennent à tous les temps, à tous les lieux. Aujourd'hui on ne lit presque plus de vers. Et s'il en faut croire M. de Fontenelle, qui a été si longtemps témoin des progrès de la raison humaine, dans cent ans on n'en fera plus. La rime qui charmait l'oreille de nos pères, fatigue la nôtre. Nous commençons à sentir combien il est inutile de cultiver un art auquel la mécanique de notre versification et la timidité de notre langue ravissent le caractère musical et pittoresque dont il ne saurait se passer. Dans quel de nos poètes trouve-t-on l'*os magna sonaturum*, et le *ut pictura poesis*, qu'exige Horace? Les étrangers qui lisent avec délices Virgile, Homère, ne lisent qu'avec dégoût vos meilleurs vers. Corneille et Racine leur plaisent, non comme poètes ou versificateurs, mais comme esprits supérieurs dans l'art d'exciter les passions par la seule force de la vérité. Ils leur plairaient davantage, s'ils étaient dépouillés de ce retour des mêmes sons, dont le vice un instant dérobé à l'attention par la beauté des sentiments, des pensées, des situations, reparaît bientôt, toujours accompagné de l'ennui. »

Vous croyez peut-être que je vais m'appuyer sur l'opinion de Vossius, de Huet, évêque d'Avranches, du président de Brosses, de J.-J. Rousseau, Grimm, La Beaumelle, Diderot, Rivarol, Marmontel, etc., et dire avec eux que la langue française n'étant pas musicale ne saurait être poétique; non. Cet insipide baragouin sera poétique, sera musical, lorsque vous aurez étudié le mécanisme du vers et surtout le mécanisme du langage, ignoré jusqu'à ce jour de tous nos écrivains; lorsque vous aurez formé votre oreille aux douces ondulations du rhythme, à l'énergie de l'accent à propos amené; quand vous l'aurez exercée au charme délicieux de la cadence, à la victorieuse puissance du mètre. L'aveugle se soucie fort peu que sa chambre soit jaune, verte, rose ou noire. Aveugles en poésie, vous n'observez pas les règles de la versification rhythmée, règles que les sauvages n'ignorent pas, vous ne les observez point parce que vous n'en soupçonnez pas même l'existence et l'impérieuse nécessité. En voyant la structure grossière de vos lignes rimées, on est tenté de croire que vous les mesurez avec un fil, comme faisaient les nonnettes de Montdevergues.

Attaquer et tenir la note avec autant de grace que de justesse, triller et lancer des roulades pleines de vigueur et de légèreté, n'est pas l'œuvre d'un jour. Le travail le plus opiniâtre a seul pu conduire le chanteur au point culminant où vous le voyez arrivé. Sa belle voix, son intelligence musicale, ses exercices le rendent audacieux, infaillible. Faites donc *vocaliser* votre oreille, rendez-la sensible à l'harmonie du langage poétique, et soyez certain qu'elle ne vous laissera plus écrire, pas même penser un vers faux ! Si vous mesurez vos stances, vos couplets, croyez qu'ils seront poétiques dans toute l'acception du mot, et dès lors vous aurez fait les trois quarts de l'œuvre du musicien. Vous pourrez même, à l'exemple des Latins, des Italiens, des Allemands, des Espagnols, des Provençaux, vous affranchir souvent du joug atroce de la rime, de cette lèpre littéraire qui fait dire tant de bêtises aux rimeurs les plus illustres de notre nation. Le patois parisien,

que plusieurs nomment *langue française*, peut être encadré sans efforts dans des vers irréprochables, témoin *les Djinns* de Victor Hugo. Réglez-vous sur ce type excellent.

Grimm nous dit que le français est la langue des sages et des philosophes. Grimm se trompe encore. Le français est la langue des huissiers, des avoués, des greffiers, des tabellions, des feuilletonnistes romanciers, des politiques infiniment loquaces, de tous ceux enfin qui veulent dire obscurément en trois pages, ce que l'on pourrait exprimer avec une clarté parfaite en vingt lignes. Et voilà pourquoi la diplomatie s'en est emparée. Long, lent, lourd, sourd, gourd, sans vigueur et sans charme; pauvre, indigent, misérable en rimes le plus souvent employées; d'une abondance désastreuse pour les consonnances dont elle n'a que faire; hérissé de mots, qui s'entrechoquent à chaque phrase, d'hiatus intolérables puisqu'il n'a de muet que le quart d'une voyelle; il ne marche pas, il rampe, se traîne ventre à terre. Sa prolixité filandreuse et désolante rend la traduction des poètes anciens et modernes impossible : paraphraser, amplifier, divaguer, extravaguer, faire des chries, des homélies, bourrer de paille, de litière ou de fumier, n'est pas traduire. Au rebours des autres langues, le français est infiniment plus verbeux en vers qu'en prose. Le traducteur n'est-il pas obligé de cheviller à chaque instant un vers inutile, parasite, afin de préparer la rime ou bien pour répondre à son appel ? Dans les œuvres de son invention, le poète français n'est-il pas contraint de vous montrer à chaque instant la triste et rebutante image,

De deux alexandrins côte à côte marchants,
Dont l'un est pour la rime et l'autre pour le sens?

VOLTAIRE, *Épître au roi de la Chine.*

L'ame et le corps, hélas! Ils iront deux à deux
Tant que le monde ira,—pas à pas,—côte à côte,—
Comme s'en vont les vers classiques et les bœufs.

ALFRED DE MUSSET, *Namouna*, XLIX.

Pour nous donner ce beau vers, qu'Aristie adresse à Pompée,

Rendez-le-moi, seigneur, ce grand nom qu'elle porte.

L'auteur de *Sertorius* n'a-t-il pas été forcé de le faire précéder par cette cheville immense et ridicule ?

Et ce nom seul est tout pour celles de ma sorte.

Les *pourcelles* seraient-elles par hasard *de la sorte* des pourceaux ? Le poète nous baise affectueusement sur la joue ; mais c'est après qu'il nous a souffletés.

Mais, sans examiner si *vers les antres sourds*
L'ours a peur du passant, ou le passant de l'ours.

Remercions Boileau de n'avoir mis qu'un hémistiche inutile, parasite, en ces deux vers de la *Satire VIII. Sourds l'ours* est un effet sonore qui n'est point à dédaigner.

— C'est une bride attachée au cou du cheval avec des aiguillettes, » disait Malherbe quand on lui montrait des vers bourrés de mots inutiles.

Ils devraient, ces auteurs, demeurer dans leur grec,
Et se contenter du respect
De la gent qui porte férule.
D'un savant traducteur on a beau faire choix :
C'est les traduire en ridicule,
Que de les traduire en françois.

PERRAULT.

— C'est une idée malheureuse que de traduire les anciens; c'est une idée plus malheureuse encore que de traduire les poètes; mais il n'y a point d'idée plus malheureuse que de les traduire en vers. » CHARLES NODIER, *Mélanges tirés d'une petite bibliothèque*, XXXVIII, page 285.

L'aspect seul d'une traduction française, ayant le texte mis en regard, vous montre que la version remplit une page entière, tandis que l'œuvre originale en couvre à peine la moitié. Cette progression, ce rapport d'un à deux est énorme sans doute; il peut s'augmenter encore, s'élever à la proportion formidable d'un à trois, et donner ainsi la différence observée entre la marche d'un piéton, et celle d'un agile coursier. Cet infortuné français, véritable tristapattes des littératures, s'aviserait-il de monter à cheval ? le latin, le

languedocien, filant alors avec la prestesse de la vapeur, conserveraient toujours leur immense avantage.

Je n'avance rien sans le prouver; sept vers et demi de Lucain (1) fournissent à Brébœuf la matière de vingt lignes rimées; il en donne cent soixante à l'insipide et verbeuse parodie des sept premiers vers de cette même *Pharsale* qu'il essaya de travestir, en suivant l'exemple doublement périlleux de Scarron. S'il vous plaît de relire l'admirable apostrophe du livre IV de *l'Énéide*, vers 523 :

Nec tibi diva parens, generis nec Dardanus autor,
Perfide;

vous verrez que le discours sublime, véhément, rapide et concis de la reine de Carthage est renfermé dans 24 vers. Delille a doublé la dose en sa paraphrase; et, sans pitié pour le désespoir et les poumons d'une amante abandonnée, il lui fait expectorer 48 alexandrins! Quel *agitato*, bon Dieu! cherchez une virtuose qui puisse en affronter les périls.

Un Provençal, un Gascon vous traduira sur-le-champ ce même discours, il le traduira dans une langue harmonieuse et limpide, aussi bien sonnante que celle de Virgile, il le traduira vers pour vers! car c'est ainsi qu'il faut nécessairement reproduire l'œuvre des poètes. Examinez les versions françaises d'Horace, de Martial surtout, vous verrez la progression passer d'un à quatre, d'un à six; oui, d'un à six! et le piéton s'efforcera de lutter alors contre le télégraphe.

Racine traduit les hymnes de l'Église vers pour vers; mais ses lignes rimées renferment quatre ou deux syllabes de plus que les vers latins.

Voici comment l'abbé Lattaignant traduit ce joli vers de *la Secchia rapita :*

Parea lignudo sen latte tremante.

---

(1) . . . . *Sed non in Cæsare tantùm*
Nomen erat, non fama ducis : sed nescia virtus
Stare loco, solusque pudor non vincere bello, etc.

Comment peindre ce sein charmant?
Le comparer à de l'albâtre;
Disons plutôt qu'en se mouvant
Chaque cœur en est idolâtre,
Et qu'on le voit tout ressemblant
A du lait caillé tremblotant.

La version est complète; rien de l'idée poétiquement gracieuse de Tassoni, rien n'est oublié. Le traducteur s'est mis à son aise; il a fait six vers détestables avec la matière d'un seul, et n'a pu garantir son amplification d'une faute de grammaire, d'une amphibologie.

Il fallait pour tenter une telle entreprise,
L'audace des Romains et tout l'or de Venise.

C'est ainsi qu'un rimeur lanternois traduit, en quinze mots, cette inscription posée sur la grande muraille des Lagunes: *Ausu romano, auro veneto.*

Voltaire, écrivant à Cesarotti, traducteur excellent de *Zaïre*, de *Tancrède*, etc. s'exprime ainsi : — Votre langue italienne dit ce qu'elle veut, la nôtre dit ce qu'elle peut. »

Levant un long regard vers le céleste empire,
Cherche un dernier rayon, le rencontre et soupire.

Reconnaissez-vous dans ce distique chevillé, dans cette lourde et fade multiplication de mots, le vers admirable

Quæsivit cœlo lucem, ingemuitque repertâ?

Le voici traduit en langue d'oc:

Cerquet ôu cier lou lun, gemiguet d'ôu trouvà.

Comparez et jugez.

Te, dulcis conjux, te solo in littore secum,
Te, veniente die, te, decedente, canebat.

Montrez-moi quelque imitation française qui reproduise, même en lanternois, tous les diamants enchassés dans ces deux lignes merveilleuses? Ils vont se ranger sans effort pour défiler sous la plume d'un Provençal.

Tu, sa douça mouyè, tu que soul maï quittava,
Tu, qu'ôu venèn dôu jour, tu qu'ôu fugèn, cantava.

Vous voyez que j'affronte les difficultés les plus redoutées. Permettez-moi d'ajouter encore un exemple.

Plôu toula la niù plôu, et lou matin li joya :
Ame Cesar, Jupin a partegea l'anchoya.

Yèu faguere li vers, l'autre aguet li-z-ounour.

Ansin vous, noun per vous, biôu tirassas l'araire.
Ansin vous, noun per vous, mousca fasez lou mèu.
Ansin vous, noun per vous, môutoun sias de lanaire.
Ansin vous, noun per vous, nisas, pichò-z-ôussèu.

Le charme de la mélodie latine, les vers du Mozart de la poésie, m'entraîneraient trop loin, je traduirais Virgile tout entier : arrêtons-nous ici.

Viras l'aiga, pichò, li prats ant proun begù.

M. E. Littré nous a donné la traduction fidèle, vers pour vers, du premier chant de *l'Iliade*, en ayant recours au vieux français, langue aussi poétique, mais non pas aussi mélodieuse, aussi bien sonnante que le provençal. Cette œuvre infiniment remarquable a paru dans la *Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1847.

Chateaubriand a traduit *le Paradis perdu* de Milton en prose claire, quelquefois suave et toujours énergique et précise. C'est ainsi que nos poètes doivent traduire les épopées anciennes et modernes, en ayant soin d'éviter les cacophonies qui dégradent trop souvent les périodes ambitieuses de l'auteur des *Martyrs*.

Que vous est-il resté de toutes ces traductions d'Homère et d'Anacréon, de Virgile, d'Horace, d'Ovide, de Lucain, de Lucrèce, de Stace, du Dante, de l'Arioste, du Tasse, de Milton, de Camoëns, etc., etc. laborieusement rimées en français ? Que vous est-il resté du travail immense et toujours délaissé de tant de bénévoles gateurs de prose ? — Rien, direz-vous, pas même un infortuné distique. » Je ne suis pas aussi

cruellement sévère ; je dois vous consoler en vous montrant l'ouvrage dont tous ces aligneurs de nobles alexandrins se sont moqués depuis sa publication, c'est-à-dire depuis plus de deux siècles : c'est vous désigner *le Virgile travesti* de Scarron. C'est le seul *Virgile* français et rimé qu'on lise encore, et dont on cite des fragments. Scarron paraphrase ainsi que ses confrères traducteurs, j'en conviens ; mais ses amplifications burlesques sont justifiées par le genre qu'il a choisi. Sa verve pétulante et comique peut l'emporter au delà des bornes, et vous lui pardonnerez en faveur de ses facéties originales et divertissantes. Libre dans ses allures, si Scarron paraphrase c'est qu'il le veut bien; ses confrères épiques alongent fastidieusement la courroie, par la raison qu'il leur est impossible d'en agir autrement. Que d'imitateurs ont voulu suivre les traces de Scarron et faire du burlesque après lui ! Tous ont échoué dans une entreprise qui semblait promettre des succès faciles. Il a terrassé tous ses rivaux; n'est-ce pas une preuve suffisante de son talent, de son génie même ? car vous n'êtes pas injustes au point de refuser du génie à Callot. La version grotesque du fameux *Quos ego... !* n'est-elle pas encore sans égale, malgré les efforts de tous nos traducteurs sérieux de *l'Énéide ?*

— Par la mort....! » il n'acheva pas,
Car il avait l'ame trop bonne :
— Allez, dit-il, je vous pardonne,
Vitement tirez-vous d'ici.

Le Virgile travesti, Livre I.

L'hexamètre des Grecs, des Latins est trop long pour qu'il soit possible d'en introduire toute la matière dans un alexandrin français. Veut-on déployer cet hexamètre dans deux alexandrins ? Il est trop court. Vous êtes alors obligés de recourir à la bourre des inutilités pour combler le vide, et prolonger votre second vers resté boiteux. Scarron seul a pris le bon parti, suivi la bonne route, en usant d'un moyen terme, d'une équation d'algébriste : il traduit l'hexamètre

latin par deux petits vers de huit syllabes. Si les Français possèdent jamais une traduction estimable de *l'Énéide*, ou de tout autre poème de ce genre, croyez qu'elle sera disposée d'après le précepte et l'exemple donnés par le rusé travestisseur.

Le lanternois est embarrassé d'une foule d'articles, de pronoms, de particules, de prépositions, de négations, etc., *le*, *du*, *de la*, *que*, *qui*, *tu*, *je*, *vous*, *nous*, *au*, *aux*, *un*, *une*, *non*, *ne*, etc. qui viennent alonger inutilement le discours. Le latin, le provençal, l'italien, l'anglais, etc. marchent libres de ce vain attirail de petits mots dont la présence rend toute traduction en vers français impossible. *Couma*, *farez*, *farèn*, comme *vous* ferez, *nous* ferons; voilà cinq mots pour en traduire trois. *Pope's Windsor Forest*, *la* Forêt *de* Windsor *de* Pope; *Beauty's charms*, *les* charmes *de la* beauté. Trois mots contre six; deux mots contre cinq. *Cristal palace*, *le* palais *de* cristal. *Cristal palace* est aussi bref que *urbs Roma*, *la* ville *de* Rome.

Wat is your sex's earliest, latest care,
Your heart's supreme ambition?—To be fair.

Quel est *le* premier, *le* dernier soin *de* votre sexe,
La suprême ambition *de* votre cœur?—Être belle.

Afin de prouver que tous ces petits mots, insectes parasites qui dévorent le français, peuvent être supprimés sans nuire à la clarté du discours, qui deviendrait ainsi plus énergique, plus leste et surtout plus harmonieux, je vais donner une pièce écrite en vers provençaux, avec sa traduction littérale et purgée de toutes les inutilités dont on accable, dont on assomme le français.

LOU GRAND BAL.

Que soun bella, ti-z-armounia,
Tranquila niu dôu mes de mai!
L'oumbra canta si litania,
Quand lou jour se teisa et s'en vai.

Ya gin de repau sus la terra,
Priera et louange sens fin,
Touti, de touti li maniera,
Celebron soun ôuvrier divin.

LE GRAND BAL.

Quel' sont belles tes harmonies,
Tranquille nuit du mois de mai!
L'ombre chante ses litanies,
Quand le jour se tait et s'en va.

N'y a point de repos sur la terre,
Prière et louange sans fin,
Tretous, de toutes les manières,
Célèbrent son ouvrier divin.

A coumençà la serenada
L'armita à San-Jaque reclus;
Per èu la campana èi toucada :
Nous a dindinà l'*Angelus.*

Bèn pus aut que lou pibo antique
Entendez flutar lou courlu ;
Dins li-z-air redit soun cantique,
Avant de se couiffar de niu.

Lou bèuloli sibla sa nota;
En sourdina fai ben do tour;
Et li souspir de doua machota
Fan un ecò plen de douçour.

Machota, me piques à l'ama :
N'as qu'un ton, mai qu'èi round ! qu'èi [bèu !
Se n'acampaves una gama,
Cantariès mièu que gis d'òussèu.

Malibran, de toun arietta,
Quand nous laissaves espantà,
Escrivièu : — « Brava, Marietta !
Coum'una machota as cantà. »

Augez lou mouissau que vioulouna :
Soun arquet delicat et long
Avança, recula, vounvouna,
Res pòut-y mièu filar un son ?

De pelerin una voulàda,
Emigrà de Jerusalem,
Vers li-z-estela bat l'estrada,
Au cant di-z-ourtoulan mayèn.

La luna i risèn se miraya,
Li luzetta brion i prà;
Teiterei ! nous redit la caya,
Et li griet an souspirà.

Un vièi gau, bèn digne d'eloge,
I galoun baya l'A-mi-la :
Touti respondon... Lou reloge
Su li gau vèn de se reglà'.

Lou roussignòu sus soun nis veya,
Canta, se lagna, et de sa vouas,
Graciousa et brianta merveya,
Gitta li perla dins lou bouas.

A tant d'air et de cantilèna.
Fòut una bassa et de mitan :
Boutas, li troubarèn sens pena,
Graci i reinetta di-z-estan.

A commencé la sérénade
L'ermite à Saint-Jacques reclus;
Par lui la campane est touchée :
Nous a dindiné l'*Angelus.*

Bien plus haut que le pibe (peuplier) antique
Entendez flûter le courlis;
Dans les airs redit son cantique,
Avant de se coiffer de nuit.

Le chat-huant siffle sa note;
En sourdine fait bien des tours;
Et les soupirs de deux chouettes
Font un écho plein de douceur,

Chouette, me frappes à l'ame :
N'as qu'un ton, mais qu'est rond ! qu'est [beau !
Si n'en ramassais une gamme,
Chanterais mieux que point d'oiseau.

Malibran, de ton ariette,
Quand nous laissais émerveillés,
Écrivais : — Brava, Mariette !
Comme une chouette as chanté. »

Oyez le cousin qui violonne,
Son archet délicat et long,
Avance, recule, bourdonne,
Nul peut-il mieux filer un son ?

De pélerins une volée,
Émigrés de Jérusalem,
Vers les étoiles bat l'estrade,
Au chant des ortolans mayens, (de mai).

La lune aux flots riants se mire,
Les vers-luisants brillent aux prés;
Teiterei ! nous redit la caille,
Et les grillons ont soupiré.

Un vieux coq, bien digne d'éloge,
Aux cochets donne l'A-mi-la :
Tous répondent... l'(antique) horloge
Sur les coqs vient de se régler.

Le rossignol sur son nid veille,
Chante, se plaint, et de sa voix,
Gracieuse et brillante merveille,
Jette les perles dans le bois.

A tant d'airs et de cantilènes,
Faut une basse et des milieux :
Croyez, les trouverons sans peine,
Grâce aux rainettes des étangs.

Quanta vapour armouniousa	Quelle vapeur harmonieuse
S'ôubouro de chasque jounquier,	S'élève de chaque jonquier,
Fanfoni longo et vigourousa	Symphoni' longue et vigoureuse
Que se nota pas sus papier.	Qui se note pas sur papier.
L'orgue de grapau, de granouya,	L'orgue de crapauds, de grenouilles,
Sens yè bouffar toujou brusi,	Sans y souffler toujours brüit,
Pople que jacassa, patrouya,	Peuple qui jacasse, patrouille,
Et que pamen fai grand plesi.	Et qui pourtant fait grand plaisir.
La Durènça d'eici davala,	La Durance d'ici dévale,
Murmura un poètique son...	Murmure un poétique son...
Olà !... preniêu per de timbala	Holà !... prenais pour des timbales
Un miôu que trotta sus lou pont.	Un mulet trottant sur le pont.
Ah ! bessai vourrias de trombone :	Peut-êt' voudriez des trombones :
Tambèn vous li pode acampà' :	Tant bien vous les puis amasser :
Un ase brama, vous lou done,	Un âne brame, vous le donne,
Amai li dous chin qu'an japà.	Avec les deux chiens qu'ont jappé.
Aquela ourchestra fourmidabla	Cet orchestre (si) formidable
Que dèu-ti bouffar ou rassar ?	Que doit-il souffler ou scier ?
—Una valsa immensa, admirabla,	—Une valse immense, admirable,
Que li-z-estela van dansar.	Que les étoiles vont danser.

Des vers ainsi batis seraient plus intelligibles que ceux où des constructions vicieuses, des discordances dans les temps des verbes, fautes de grammaire, déguisées sous le nom de *licences poétiques*, viennent arrêter le lecteur qui cherche parfois en vain ce que l'auteur a voulu dire. Je sais bien qu'il manquerait encore au français la sonorité, l'harmonie de la langue d'oc ; que ses mots composés, fléau de toute poésie, viendraient toujours déshonorer ses vers ; n'importe, l'extermination des insectes marquerait un progrès notable. Je me suis vu forcé de traduire *luzetta* par **ver-luisant**, *bessaï* par **peut-être**, *tambèn* par **tant bien** ne pouvant introduire **aussi bien**, *risèn* par **flots riants**, quoique le *risèn* soit uni comme une glace. On appelle *risèn*, riant, une large flaque d'eau surgissant claire et limpide au bord des rivières plus ou moins bourbeuses, et conservant toute la pureté de son cristal.

Vous avez pu comparer les vers provençaux aux vers français. Opposons maintenant des vers provençaux à des vers italiens, l'épreuve sera dangereuse sans doute, mais le triomphe de notre langue d'oc n'en doit être que plus bril-

lant. Voici la traduction de deux chefs-d'œuvre dès longtemps admirés : l'air d'entrée de Figaro dans *il Barbiere di Siviglia* de Rossini, le duo célèbre et bouffonissime de *Lena cara, Lena bella!* de Cimarosa. Chantez d'abord ces deux compositions en italien ; dites-les ensuite en provençal ; et vous verrez combien la traduction l'emporte sur le texte original, au regard de la sonorité, de la grace, de l'énergie et surtout de la vivacité d'élocution que le provençal permet au chanteur. La version de l'air de Rossini contient beaucoup plus de paroles qu'on n'en lit sur le drame italien, et pourtant le virtuose qui le dit en provençal peut l'attaquer plus vivement et prononcer, articuler à merveille tous les mots jusqu'à la fin, ce que Tamburini, Figaro des plus lestes, ne faisait point. Ce virtuose était obligé de substituer des *la deran la la* très commodes aux paroles qui figurent sous les dernières phrases de la mélodie.

Cette prééminence du provençal sur l'italien se montrera d'une manière infiniment plus sensible dans le duo de *Traci amanti*.

Large óu flattotum de la bourgada!
Marrias garas-vous, lou vesez, siéu pressà.
Houp!
Vite óu chantier, que set óura èi sounada!
Sount dajà sus si porta et bèn esparpayà.
Oui.
La bella vida, et que d'affaire!
Per un rasaire
De qualità.

Siéu tant urous que soule pode rire,
La deran la.
Me dïà fugues rèi, vous dïèu : Vole pà,
Noun.
Quan a trimà, drougà couma un satire
Ay, ay, ay!
Figaro pôu cantar, s'amusar, se chalar,
Oui! tubar sa bouffarda et pièi s'embriagar.
La deran la la la la deran la.
Avez la gaouta sabounada,

Me vaqui pres per vous rasar.
S'avez besoun d'una sôunada,
Vite à moun biai fôut se fisar,
La deran la la la la deran la.
Se vosta bouca ei-z-empestada,
Vous tirarai trenta chicò;
Vite un jamboun per l'accouchada,
Un escudet per lou pichò.
Sabe perèu faire moun role,
Ame li fia, ame li drole.
Ame li fia, tra la la la.
Ame li drole, tra la la la.
La bella vida, et que d'affaire!
Per un rasaire
De qualità.

Touti me chamon,
Touti me volon,
Jouina, poulida,
Vieia passida :
— Moun agassin èi revengù,
— Moun iù malau s'èi-z-esbegù.
— Ah! ma parrucca èi touta escarrassada!
— Sôunas-me vite ou bèn crèbe estouffada!
— Sies lou mignò, lampa, despacha-tè
Porta-me vite, vite aquèu mot de biè.
— Eh! Figaro, Figaro! — Viadaze!
Voulez que vous tounde et vous rase,
Touti-z-ôu cò lou pode pà.
Ah! fasez guiaoume per carità.
— Hèi, Figaro! hèi! — Me vaqui.
— Hèi, Figaro! hèi! — Me vèllà.
Figaro eici,
Figaro eilà.
— Arriva doun, siès un asclà.

— Figaro amoun, Figaro avau,
A la carreira, à moun oustau;
A mei pratiqua, amis, fôut que me rende,
Per vous servir me desoungle et me fende,
Voudrièu ben touti vous countentà'.
Ah! Figaro, bouta, fugues tranquille,
De t'apadouïr te sarà ben facile;
Siès à la moda, sies l'ome utile,
Vas faire rafla de patà.

Duo de *Traci amanti* de Cimarosa, **Lena cara, Lena bella.**

BESUQUET.

Fôut pamen, bella Nourada,
Que fague vint brassada,
Sabes qu'una rebuffada
Sus lou cò me pôut tuyar.
Que sies genta, sies fresca, Nourada!
Fôut pamen, sus ta gaouta flourada,
Que te fague vint, trenta brassada,
Ou deman pos me faire entarrar.

NOURADA.

Pos anar mangea'n (1) vladaze,
Que lou tron de l'air te rase,
Vai beisar la quà de l'ase,
Besuquet, leisso m'istar.
S'èi tant bella, tant genta Nourada,
N'a per tu ni poutoun ni brassada;
Ten-te yun ou ben crèn l'enbavada
Que vai plôure, grelar sus toun nà.

BESUQUET.

Ai d'escus, de tout à ma bastida.

NOURADA.

Din toun or pourras faire boulida.

BESUQUET.

Moun couar brula, moun ama èi roustida.

NOURADA.

Foùt l'anar sôuçar dins lou valà.

BESUQUET.

Me fas perdre la memori,
S'ames li bebèi, la glori,
Couma un san te vôus dôurar.

NOURADA.

N'ame ni bebèi, ni glori,
Vièi Roudrigo, secatori,
Bèn yun vai te proumenar.

---

(1) Élision d'un pluriel *mangear un*.

BESUQUET.

Que fôut faire pour te plaire,
De charpin me fas crebar.

NOURADA.

Per me plaire costo gaire,
De mi-z-iù te fôut garar.

BESUQUET.

Taut poulidetta
Pastoureletta !

NOURADA.

Leisso m'istar.

BESUQUET.

Ma tourterella
Douça et fidela !

NOURADA.

Pos t'en anar.

BESUQUET.

S'ames li bebèi, la glori,
Coumo un san te vôut dôurar.

NOURADA.

Me vos prendre per la glori,
Cregues pas de m'engannar.

BESUQUET.

Me fas perdre la memori,
De charpin me fas crebar.

NOURADA.

Se vos pas que te grafigne,
De mi-z-iù te fôut garar.

BESUQUET.

De toun couar me crese digne.

NOURADA.

Vole pas m'encoucourdar,
Arleri, pos t'en anar (1).

— Examinez toutes les plus raisonnables poésies imprimées depuis cinquante ans, et vous trouverez que la servi-

(1) Ces deux morceaux avec accompagnement de piano, prix : 12 fr.; et 2 fr. pour les acquéreurs du *Molière musicien*.

tude de la rime a fait des chevilles partout. Je n'en excepte pas même le bon Malherbe. Il est si rempli de bourre qu'en certains endroits, il en est insupportable. » MAYNARD, *Lettre à M. Flotte.*

— Pour exprimer une pensée bonne ou mauvaise, il faut deux vers ou quatre ; c'est ce qui rend notre langue très peu susceptible du style lapidaire, qui demande une extrême précision ; nos articles, nos verbes auxiliaires, joints à la gêne de nos rimes, font un effet souvent ridicule dans les inscriptions. Un vers latin dit plus que quatre vers français. » VOLTAIRE, *lettre* 292, *à M. le comte de Rochefort ;* Ferney, 28 avril 1772.

A tous ces mots parasites qu'un poète français est contraint d'emballer dans ses vers, si nous ajoutons les répétitions de mots que l'on affectionnait particulièrement autrefois, nous verrons la prose rimée alonger à tel point ses languissantes périodes, que le compositeur le plus intrépide devra renoncer à la musiquer. Voici comment notre lyrique par excellence procédait, en usant de ce *da capo* fastidieux.

La sagesse a son temps, il ne vient que trop tôt ;
Ce n'est pas être sage
Qu'être plus sage qu'il ne faut.

En 1820, cette prose était encore nommée *poésie lyrique !* et Boileau n'en avait censuré que la morale un peu trop inclinée vers la lubricité. La dureté de ces répétitions est insupportable en musique. Le livret d'*Armide* en fournit beaucoup d'exemples tels que le précédent et ceux-ci :

Et pour l'avoir trouvé sans peine,
Nous ne l'en trouvons pas moins doux.

Aussi Garat chantait-il, *con variazione :*

Il ne nous semble pas moins doux.

La gloire à qui tu l'arraches,
Doit bientôt te l'arracher.

Vous m'apprenez à connaître l'amour ;
L'amour m'apprend à connaître la crainte.

Ici la répétition est à double exemplaire, à boulets ramés.

La rime force nos versificateurs à bourrer leurs pages d'une infinité de choses inutiles, et les empêche trop souvent d'y faire briller l'idée mère, le trait principal, le mot propre, incisif, que l'on attend, que l'on desire avec ardeur; surtout lorsque le poète raconte un fait déjà connu, fait que la prose a déjà présenté sans le priver d'aucun de ses détails. L'immense, l'interminable cortège de notes que l'on est obligé de joindre aux poèmes français, prouve l'insuffisance du texte rimé, logogriphe dont il faut nécessairement donner l'explication. Que de poèmes dont on n'a lu que les notes! L'épisode qui termine le chant VI° de *l'Imagination*, nous rappelle une aventure touchante : celle de Pellisson captif, apprivoisant une araignée, qu'un damnable geolier écrase sans pitié. Voulez-vous savoir comme quoi le prisonnier avait charmé, séduit l'insecte aux longs bras? rien n'est plus facile, interrompez votre lecture pour aller chercher le n° 31 des notes, et vous lirez avec une complète satisfaction :

— Pellisson mit des mouches sur le bord du soupirail, tandis que son Basque jouait de la musette. Peu à peu l'araignée s'accoutuma au son de cet instrument; elle sortait de son trou pour courir sur la proie qu'on lui exposait : ainsi, l'appelant toujours au même son, et rapprochant de lui les mouches qu'il lui offrait, il parvint, après un exercice de plusieurs mois, à discipliner si bien cette araignée, qu'elle partait toujours au signal donné par la musette, pour aller saisir une mouche au fond de la chambre et jusque sur les genoux du prisonnier. »

Croira-t-on que Delille se soit amusé seulement avec les mouches, et n'ait pas dit un mot de la musette, de la mélodie, de ce moyen ingénieux et puissant, poétique au suprême degré, du charme enfin qui rendait l'araignée sensible et reconnaissante?

Delille n'a-t-il pas suivi l'exemple de Scarron? Ce bouffon nous a dit naïvement :

Cinq villes, comme Palaiseau,
Le Bourg-la-Reine ou Lonjumeau,
Dont la rime est fort malaisée,
Et pourtant ma muse rusée,
Par l'impuissance de rimer
S'exemptera de les nommer.

Le Virgile travesti, Livre VII.

Il est une merveille
Du dieu de l'harmonie heureuse invention,
Qui ferait de Midas un nouvel Amphion.
Dans un cachot étroit l'inventive Lorraine
La première enferma Zéphire sous l'ébène,
Et de ce dieu léger occupant le loisir,
En le rendant captif assura son plaisir.
Aux vainqueurs d'Ilion tel Éole propice
Sut enfermer les vents dans les outres d'Ulysse.
Du magique instrument le manche sinueux
Fait mouvoir un cylindre en replis tortueux,
Dont le tronc hérissé, prodige d'industrie,
Des touches d'un clavier soutient la batterie.
La note sur le buis relevée en laiton,
Soulève chaque touche et fait sortir un ton.

Essayez de fabriquer une serinette d'après les principes que ce même Delille a posés dans cet amphigouri poétique. Vous allez du premier coup enfermer Zéphire dans l'ébène, et le rendre heureux en sa captivité, pour la plus grande satisfaction des Midas qui veulent exécuter sans peine les airs d'Amphion. Suivez les conseils du rimeur didactique et vous ferez de belle besogne. Arrondissez le *buis* en cylindre, et prenez un marteau d'acier pour enfoncer les pointes, les arcs de mince laiton dans ce bois infiniment trop dur : ils s'émousseront et s'aplatiront tous, c'est moi qui vous le dis.

La note sur le buis relevée en laiton,
Soulève chaque note et fait sortir un ton.

C'est ici qu'il fallait un errata notable, essentiel, indispensable, portant : — Au lieu de *buis*, lisez *tilleul;* le vers ne pouvant admettre le mot propre. » Et pourquoi donc écrire

des poèmes didactiques? sont-ils burlesques et divertissants comme *la Petite Varlope?* non. Sont-ils instructifs? point du tout; ils trompent, ils égarent sans cesse le lecteur. C'est gater péniblement de la prose dans le seul but de nuire à son prochain. Le buis si maladroitement introduit au lieu du tilleul dans un vers, où le mot technique devait figurer, démontre l'inutilité complète de tous les poèmes didactiques français, passés, présents et futurs. Écrivez un poème sur l'art de tailler le diamant, et dites que l'on emploie des râpes de Saint-Étienne pour en obtenir les tables, les facettes, vous rendrez un service éminent aux apprentis lapidaires.

Nous sommes attachés maintenant à la glèbe du jargon parisien, une académie le protège, des œuvres superbes et nombreuses l'ont illustré, consacré; c'est une calamité bien déplorable pour nous et nos successeurs. La poésie réelle, entière, n'existe point encore dans la France du nord. Victor Hugo nous a prouvé par de trop rares exemples qu'elle pouvait être inventée dans ce pays, et cultivée par ses habitants, jusqu'à ce jour insensibles aux charmes du langage mesuré, que tous nos voisins cultivent et chérissent. Lorsque nos prosateurs ingénieux sauront cadencer leurs périodes, nous posséderons aussi des épopées, des odes, des dithyrambes, des chansons et par conséquent des drames qu'il nous sera permis d'appeler *lyriques*. L'aurore du chant vocal suivra de près, chez nous, cette heureuse invention; nos paroliers, fiers de cette découverte, pourront mériter le titre de *troubadours;* et nos opéras cesseront d'être inintelligibles, du moment où les vers seront d'un accord parfait en mesure, en rhythme avec l'œuvre du musicien.

Pour arriver aisément à ce but, il nous faut une langue poétique. Elle existait jadis, et de maladroits, de barbares novateurs l'ont démolie pour construire avec ses débris le filandreux lanternois. Cette langue poétique est maintenant à retrouver, à rétablir. Les paroliers français donnent des rimes à leur prose, et ne prennent pas le soin de la mesurer. Les couplets patoisés, que nos vaudevillistes emploient dans leurs

drames nobles et sérieux, après en avoir fait un heureux essai dans la comédie et la farce, doivent nous conduire à cette restauration précieuse et desirée.

Sans recourir aux exemples que les drames-vaudevilles de MM. Scribe, Mélesville, Bayard, Clairville, Sauvage, Dupeuty, Dumanoir, Duvert, Lauzanne, Varin, de Leuven, etc. pourraient me fournir, et dans lesquels on trouverait trop peu de licences poétiques, je préfère citer une vieille chanson populaire.

Il était un p'tit homme
Qui s'app'lait Guilleri,
Carabi;
Il allait à la chasse,
A la chasse aux perdrix,
Carabi,
Toto,
Carabo;
Marchant,
Caraban;
Compère Guilleri,
Te lairras-tu mouri'?

Il monta sur un arbre,
Pour voir son chien couri',
Carabi;
V'là que la branche casse
Et Guilleri tombi,
Carabi, etc.

Citons enfin, citons les vers adroitement fabriqués, improvisés par des bambins,

Que leur astre, en naissant, avait formés poètes.

— La tour, prends garde
De te laisser abat'.
— Je n'aurai garde
De me laisser abat'.
J'irai me plaindre
Au duque de Bourbon.
— Mon duc, mon prince,
Je viens me plaindre à vous.
Votre cher fisse
Veut abattre la tour....

— Mon capitaine, mon colonelle,
Que me demandez-vous?
— Un de vos gardes
Pour abattre la tour....

Direz-vous que ces mots *abat'*, *duque*, *fisse*, *colonelle*, prenant ou perdant tour à tour une syllabe afin de se caser dans le vers, ne sont pas des licences éminemment poétiques, inspirées par un sentiment naturel, instinctif de la cadence, de cette symétrie de temps que l'oreille desire, sollicite, exige à tout prix? Ces mots ainsi tronqués, alongés, rétrécis, étirés, cessent-ils d'être parfaitement intelligibles? *Duc*, *abattre*, *fils*, *colonel*, ne changeront de physionomie que sur le papier; l'oreille ne manquera pas de les reconnaître lorsqu'il faudra prononcer *duque*, *fisse*, *abat'*, *colonelle*. Serez-vous assez difficiles pour demander que des vers si bien cadencés riment d'une manière plus riche et plus régulière?

Ces couplets et tous ceux que j'ai pris aux soldats, aux paysans, aux valets de chiens, vous ont montré les artifices ingénieux de notre ancienne langue poétique. *Com*, *hom*, *quel'*, *comic*, *tragic*, *pry*, etc., par apocope, étaient substitués à *comme*, *homme*, *quelle*, *comique*, *tragique*, *pris*, et ne perdaient rien de leur physionomie sonore. *Grand' mère* pour *grande mère* nous en est resté.

Laissera, *donnera*. *vérité*, *dureté*, *hardiement*, *gaieté*, conservant leur finale, étaient abrégés intérieurement par syncope et devenaient *lairra*, *donra*, *verté*, *durté*, *hardîment*, *gaîté*, d'où nous sont restés *hardîment*, *prîra*, *joûra*, et *paîra*, pour *priera*, *jouera*, *payera*, etc.

Fallait-il une syllabe de plus pour compléter le vers? on alongeait le mot par diérèse ou par épenthèse, l'on disait: *é-u*, *évu* même, *chausséure*, *ro-îne*, *tra-îner*, *praérie*, *chaéne*, *pa-on* ou *paon*, *derrenier*, *soupeçon*, *larrecin*, *perderai*, *renderai*, *sé-oir*, d'où nous est resté le participe *séant*.

Molière a pris une heureuse licence de ce genre quand il a dit :

Je pousse et je me trouve en un fort à l'écart,
A la queu' de nos chiens, moi seul avec Drécar.

Les Facheux, Acte II, Scène VII.

Voilà comment nos poètes, plus hardis encore que Saint-Gelais, Ronsard et Marot, s'exprimeront, s'ils veulent mettre un terme aux inutilités, aux sottises, que le joug de la rime, la fixité des mots lanternois, la tyrannie des pluriels, les forcent d'écrire.

Des ennemis de Dieu la coupable insolence,
Abusant contre lui de ce profond silence,
Accuse trop longtemps ses promesses d'*erreur*.

De fausseté, voilà ce que l'auteur d'*Athalie* devait et voulait dire.

Vous voyez le succès de mon lâche artifice :
Si pourtant cette grâce est due à mon *indice*.
Cinna.

Indice est là pour rimer avec *artifice* : le mot propre est *aveu*.

Et que tout rentre ici dans l'ordre *accoutumé*.

— Les gens raisonnables *ont coutume* d'avoir de l'ordre, mais l'ordre ne saurait être *accoutumé*, quoi qu'en dise l'Académie. La rime seule pouvait engager Racine à terminer son vers par un mot inutile. » FRANCIS WEY.

Vingt mille citations n'épuiseraient pas la matière, si je voulais relever les fautes de ce genre que présente la prose fastidieusement consonnante des rimeurs français. Je m'arrêterai donc à l'exemple suivant :

La coupe dans ses mains par Narcisse est remplie;
Mais ses lèvres à peine en ont touché les bords,
Le fer ne produit pas de si puissants *efforts*.

Efforts tient évidemment la place d'*effets*. Racine est contraint d'éloigner le mot propre, qui ne sonnait pas d'une manière convenable, et ne dit pas ce qu'il voulait, ce qu'il devait dire.

Les chantres de la nature seraient-ils peu naturalistes ? Je dois le croire, en voyant les hirondelles que Bertin loge sur un *ormeau* par la seule raison qu'elles viennent de voltiger

sur l'*eau*. Solennelle et poétique bévue déjà signalée par Horace : *Delphinum in silvis, in fluctibus aprum*. Des hirondelles sur un ormeau, sur un arbre quelconque! depuis la création du monde, même au temps du déluge, a-t-on vu pareil phénomène? Il est vrai que les compagnons de Noé se souciaient fort peu de la rime.

Un essaim léger d'hirondelles,
Rasant la surface de l'eau,
L'effleure obliquement du sommet de ses ailes,
Se relève et s'envole aux branches d'un ormeau.

BERTIN, *Voyage de Bourgogne*.

Que pensez-vous des *s* de nos pluriels, de ces atroces ligatures qui tourmentent l'oreille en s'opposant à l'élision? *vous serez z'épouzez et mères*, cet amalgame ridicule de quatre mots ficelés en un seul, est estampé curieusement dans un opéra de Soumet, *Pharamond*, et j'ai vu de mes yeux les *efforts*, les grimaces de possédé que la jolie Mlle Grassari faisait en essayant de le prononcer, bien mieux, de le chanter, de le répéter vingt fois sur les modulations diverses d'un air. Quels *effets* grotesques au dernier point!

On a voulu constituer les vers français par la rime, et seulement par la rime, toujours obligée, sans les régler en aucune manière par la cadence, la symétrie des temps, par la mesure enfin. Avant de se fourrer dans ce guépier, nos poètes auraient dû faire une étude particulière de la langue, afin de voir s'ils pouvaient y rencontrer un nombre de rimes suffisant aux besoins du style noble. Nonante-cinq mots, tels que *tertre*, *meurtre*, *triomphe*, n'ont pas de rime, d'autres n'en possèdent qu'une ou deux; il vaudrait bien mieux qu'ils n'en eussent pas du tout! Ces vocables malencontreux, suivis de leurs fidèles compagnons, n'arriveraient pas à chaque instant pour le dommage, le tourment du versificateur et de son auditoire.

Un *homme* est-il seul, fussiez-vous au Japon, il faut que vous le meniez à *Rome* pour le gratifier d'une rime : Boileau

vous en a tracé le chemin. Avez-vous affaire à plusieurs *hommes*, vous les bloquez infailliblement dans *le siècle où nous sommes*, cheville immense, hideuse et prévue que les écoutants accueillent toujours avec un sourire moqueur, un mouvement d'épaules, témoignages peu flatteurs du sentiment que la vieille et rampante périphrase leur fait éprouver.

La *femme* a toujours en son *ame* (1) quelque secrète *flamme*. *Femme* a pris au collet Racine de telle sorte, qu'il l'a contraint d'insérer trente-neuf *madame* dans *Bajazet*, sujet turc, où ce mot n'aurait pas dû se montrer une seule fois. Si les *ministres* ne sauraient méditer que des projets *sinistres*, si la maison de *Lancastre* est précédée ou suivie inévitablement! par un *désastre*, et la race de Pélops, de *Thyeste*, d'*Oreste* par un événement *funeste ;* si les *crimes* font des *victimes*, déposées dans la *tombe* où *tombe* le sang d'une *hécatombe* expiatoire ; en revanche les *fées* ont des *trophées ;* les *monarques*, de glorieuses *marques ;* les *esclaves* des *entraves*, à moins qu'ils ne soient *braves* comme Spartacus. *Couronne* appelle *trône* (2) ; *Zoroastre*, un *astre* flambant, l'homme *illustre* éblouit par son *lustre* (3), on a soin de ne montrer à nos yeux que des *filles gentilles*, des *roses* à demi *closes*, des *forces* amenées par des *amorces*, des *amis* qui cessent d'être *ennemis* (4) ; des *fête* qu'on *apprête*, dans un *temple* afin qu'on les *contemple*, aux sons de la *lyre*, inspirant le *délire ;* et l'on est assez libéral pour donner des *provinces* aux *princes* les plus raffalés.

> Une offense qu'on fait à toute sa province,
> Dont il faut qu'il la venge, ou cesse d'être prince.
>
> *Cinna*, Acte IV, Scène 4.

C'est Auguste qui parle ; et l'immense empire romain est réduit à l'état de *province*, pour donner sa rime obligée à *prince*.

(1, 2) Rime, selon vous, fausse, et que vous êtes forcés d'employer.

(3, 4) Rimes vicieuses d'un mot avec son composé. *Agréable* et *désagréable*, *heureux* et *malheureux* rimeraient tout aussi correctement.

Rome est sous la domination des abbés. Fussent-ils des Phalaris tonsurés, le *Tibre* ne saurait abreuver qu'un peuple *libre*. La rime le veut ainsi; la rime, tyran stupide, vous tient sous le joug, il faut bien que vous soyez stupides comme elle, même en adressant vos *vers* aux potentats de *l'univers*.

Les *cohortes* assiègent les *portes*, mais c'est au pied d'une *muraille* que doit se livrer la *bataille*. Le pluriel de ce dernier mot est bien meurtrier. Les *batailles* étant suivies de *funérailles* obligées, et le *Sort* conduisant la *Mort*, les *ombres* des guerriers se précipitent dans les demeures *sombres*, où règnent des *ténèbres* éminemment *funèbres*. Un rimeur français doit être absurde, c'est son état. La rime exige impérieusement qu'il parle de travers, qu'il frappe à faux et dise trop souvent des bêtises. Rimeurs fastidieux, qui pourriez devenir élégants poètes, laisserez-vous subsister encore ce genre d'oppression? Lamartine vous a donné l'exemple; tout en lui faisant mes compliments sur le dédain judicieux, le souverain mépris qu'il professe à l'égard de la rime, je n'en congratulerai pas moins son ingénieux critique, P. Thomas-Lefèvre, auteur de *la Grammaire des Gens du monde*. C'est lui qui m'a fait connaître les meilleurs vers de *Jocelyn*, de *la Chute d'un Ange*, ceux du moins qui sont rimés avec une heureuse licence. Une troupe de lignes inégales me frappe d'horreur, d'épouvante; je recule toujours devant cet ennemi quand il est en force; mais je ne crains pas d'aborder un soldat isolé, je l'examine avec plaisir. Il est seul, donc il est excellent; et s'il marche à coté d'un compagnon assez facétieux pour lui refuser la rime classique, j'applaudis au progrès de notre littérature.



Les *desirs* amènent les *plaisirs*, comme l'*arche* le *patriarche*; les *Graces* au contraire suivent des *traces*. Les Graces n'ont autre chose à faire; là se borne le rôle qui leur est assigné par nos rimeurs. Vous conviendrez que c'est bien servile et bien monotone pour un trio de jeunes filles. L'ennui peut naître un jour de cette uniformité désespérante. Le lot des neuf sœurs est infiniment préférable. Oh! celles-ci n'ont pas

un instant de langueur, de chagrin. Eût-elle en mains la coupe d'Atrée et le pistolet de Werther, en ses dents le poignard d'Orosmane, l'anneau de Mithridate à son doigt, et l'aspic de Cléopâtre en sautoir, Melpomène, la tragique, aux longs habits de deuil, portant ses yeux en pleurs sur les cendres de Pompée, n'en serait pas moins une *muse* qui *s'amuse.*

En votre prétendue poésie, le tonnerre ne frappe jamais à faux, pas même à demi. Depuis des siècles, il est convenu que la *foudre*, inévitablement, doit *réduire en poudre.* Un despote qui *veut* tout ce qu'il *peut, peut* aussi tout ce qu'il *veut*, c'est la règle ; cette lame poétique rime à deux tranchants. Si le *monarque* voyage seul, la *parque* est à ses trousses ; à moins qu'il ne trouve une *barque* sur son chemin, *piscatoria scapha.* On lui permet de se *battre* s'il s'appelle Henri-*Quatre* ou Charles-*Quatre* : tout autre numéro le forcerait de rester en paix. Une héroïne se plaît à raconter un *songe ; mensonge* est là tout prêt pour calmer ses *alarmes*, qui pourraient lui faire verser un torrent de *larmes*, bien funeste à ses *charmes.* Une *épée* est toujours *trempée* à Damas, à Tolède ou bien dans le sang, à moins qu'elle ne brille dans la main de *Pompée.* Que j'ai vu de fins *merles* chercher une rime décente aux fameuses *perles* de Cléopâtre !

Avez-vous une *compagne ?* elle sera sans abri l'été comme l'hiver. Il ne vous est permis de la placer que sur la *montagne* ou bien en rase *campagne ;* à moins pourtant qu'elle ne fût exacte à l'*heure.* On s'empresserait alors de trouver une *demeure*, pour héberger le *bien suprême*, que l'on *aime d'amour extrême.* Homère pensait à nos rimeurs quand il logea *Télémaque* dans l'île et la ville d'*Ithaque.* Arcas, Hydaspe, Araspe et tous les autres facteurs de la poste dramatique, ont en poche une *lettre*, croyez qu'ils seront forcés de la *remettre ;* la rime est un garant certain de leur exactitude. Nous verrons même l'ingénieux La Fontaine planter un *arbre* tout exprès, afin que son vieillard puisse graver sur le *marbre* l'épitaphe des trois jeunes hommes. Que dites-vous de *sang*,

flanc, *rang*, monosyllabes qui se promènent dans toutes nos tragédies, et se tendent la main au bout d'une infinité de distiques?

Toutes les Stoltz du monde crieraient, dans le désert, les notes vulgaires de *la Favorite*, les mélodies absentes de la *Reine de Chypre*, le docte fatras du *Prophète*, à se fracasser le gosier, elles perdraient le ton sans avoir l'espérance de le retrouver, que les rares auditeurs de ce triste charivari, placés devant un *théâtre*, deviendraient une foule *idolâtre*, par la seule volonté de la rime. Tout le *monde, à la ronde*, *arbitre* avec ou sans *titre*, proclamerait ce *spectacle* un vrai *miracle*, un *prodige* sans *prestige*, une *merveille* à nulle autre *pareille*, *étrange* au point de rendre un *ange* ébahi, de l'abreuver de *miel* dans le septième *ciel*.

Je n'ai parlé que du style noble; une légère incursion dans le domaine des rimeurs badins, enjoués, nous ferait découvrir des drôleries non moins impertinentes. Ces rivaux d'Anacréon nous montreraient le vin pétillant dans la *fougère*, attendu que cette plante sert ou servait, dit-on, à la fabrication du *verre*. Le vin d'Aï coulant à flots dans la fougère, quelle image naïve! est-il de métaphore plus ingénieuse et plus cristalline, pour un auditoire de chimistes?

Le berger, la *bergère* danseront ensuite sur la *fougère* rendue à son état d'arbuste. Danser sur la *fougère!* pourquoi pas sur des groseillers, sur des choux, sur une chenevière en superbe état de végétation? ce serait tout aussi commode. La bergère, chaussant le pantalon de cuir des Lapones, affronterait sans crainte les plaisirs et les dangers de cette gymnastique. *Fougère* rime si bien avec *bergère!* d'accord; mais *chenevière* se présente assez galamment pour être admis, ne fût-ce que pour jeter un peu de variété dans les cadences finales.

> Passer du Louvre au *tapis* des fougères.
> Et soupirer ainsi que des bergères.
>
> BERNARD, *l'Art d'aimer*, Chant I.

Si la bergère est toute mignonne, on fera danser la *berge-*

rette sous la *coudrette;* mais il faudra que la poupée soit infiniment petite, car les lapins sont déjà d'une taille trop élevée pour cabrioler, sauter, bondir sous les buissons touffus du coudrier. Cet arbre, que les rimeurs placent peut-être parmi les géants des forêts, n'est autre que l'humble avelinier, le noisetier, si cher aux écureuils. Ces gentils voltigeurs dansent à merveille sur la coudrette et permettent aux mulots d'exécuter leurs polkas sous cette même coudrette. Feu dessus, feu dessous, servez chaud! est-il un végétal plus favorable à la danse, lorsque les baladins sont de taille à gauler des fraises, à faire la farandoule sous le lit ?

Grégoire rime avec *boire;* Grégoire sera donc un ivrogne en titre d'office, le Silène français, la rime veut qu'il aille, qu'il reste au *cabaret* où *Faret* est depuis longtemps colloqué, par la même raison. Ces enfants d'Apollon, ces amants des neufs sœurs, ces colons de la double cime, ces écuyers montés sur Pégase, sont-ils assez malins? Que dites-vous *du jus de la treille,* inventé seulement pour accepter la rime de *bouteille? Le jus de la treille,* c'est le vin, en style amphigourique. Je dois en avertir les vignerons. *Le jus d'octobre,* c'est encore le vin; et celui-ci doit rimer avec *sobre.* Parlerons-nous des *drilles*, des *soudrilles* amenés pour danser avec les *filles;* du *perroquet* n'arrivant jamais sans *caquet;* d'une *offre* qui ne saurait se présenter sans être à l'instant mise dans un *coffre;* d'un *orgue* qui doit chanter sans cesse avec *morgue?*

Je vous épargnerai le reste de l'insipide kyrielle, de ces rimes laborieusement et fastidieusement accollées avec une fraternité d'autant plus désolante, qu'il est impossible de l'éviter. Ce jeu de rimes, que les anciens repoussaient avec horreur, et que la barbarie du moyen âge nous a légué; ce jeu de rimes, aussi plat, aussi stupide que le jeu de l'oie, vous amène sans cesse double-six, double-trois, double-quatre, etc., bien que les dés en aient été mêlés, secoués, ressassés, tracassés de toutes les manières. Il est donc mathématiquement prouvé que nos rimeurs doivent être ennuyeux,

fatigants, assommants, l'expérience peut même dispenser d'avoir recours à cette preuve.

— Peut-être qu'en général cette maigreur, ordinaire à la versification française, ce vide de grandes idées, est un peu la suite de la gêne de nos phrases et de notre poésie. Nous avons besoin de hardiesse, et nous devrions ne rimer que pour les oreilles. Il y a vingt ans que j'ose le dire. Si un vers finit par le mot *terre*, vous êtes sûr de voir *la guerre* à la fin de l'autre : cependant prononce-t-on *terre* autrement que *père* et *mère?* Pourquoi prononce-t-on *sang* autrement que *camp?* Pourquoi donc craindre de faire rimer aux yeux ce qui rime aux oreilles? On doit songer, ce me semble, que l'oreille n'est juge que des sons, et non de la figure des caractères. Il ne faut point multiplier les obstacles sans nécessité, car alors c'est diminuer les beautés. Il faut des lois sévères et non un esclavage. VOLTAIRE, lettre 134, *à M. de Lanoue*, 3 avril 1739.

Toutes les nuits mon père Anchise
Vient me tirer par ma chemise,
Et me crie : — Homme sans vertu,
A quoi diable t'amuses-tu?
Est-il temps d'enfiler des perles,
Et d'aller à la chasse aux merles? »
J'ai mis *merles* pour rimer mieux,
Car autant que le sérieux,
Le burlesque veut que l'on rime,
Et veut même aussi que l'on lime;
Autrement les vers sans repos
Se peuvent faire à tout propos,
Et n'est aucun qui ne rimaille
En ce temps-ci vaille que vaille,
Et tel livre est de bout en bout
Rime, et puis rime, et puis c'est tout,
Des mots de gueule hors de leur place,
Et quolibets froids comme glace.
Tels rimeurs mériteraient bien
D'être nommés *rimeurs de rien*,
Ou bien *rimeurs à la douzaine*.
Ceci soit dit pour prendre haleine :
Si quelqu'un n'en est pas content,

Il en peut de moi dire autant,
Je crains fort peu les coups de langue.
SCARRON, *le Virgile travesti*, Livre IV.

Sans l'impérieuse obligation de rimer, Scarron nous eut-il montré si fréquemment la *chemise* du père *Anchise?* Dans sa burlesque paraphrase de *l'Enéide*, ce poète se moque à chaque instant de la rime et de la bourre inutile et fastidieuse qu'elle entraîne à sa suite, disant :

Ce jeune Pyrrhus tout de même,
Pyrrhus, si l'on veut Noptolème,
Suivi du puissant Périphas
Aussi membru qu'un éléphas,
D'Automédon piqueur d'Achille,
A dompter chevaux très habile,
Et qui dans la selle à piquer
Soulait d'un cheval se moquer,
Lui fît-il le saut de la carpe;
De plus, gentil sonneur de harpe;
Sans cette *harpe* à point nommé
J'eusse mal aisément rimé.

Ce même dériseur place à *Tarente* l'inventeur de la *courante.*

Nous vîmes le sein de Tarente,
D'où l'inventeur de la courante,
Homme certes de grand esprit,
Vint à Pergame, et me l'apprit.

Cette manière d'accrocher une rime peut convenir à *la Muse historique* de Loret, au *Virgile travesti* de Scarron, encore faut-il que ces burlesques écrivains n'usent pas trop souvent de ces tours de gibecière.

Écouchard-Pindare Lebrun fait mieux encore; il ajoute une lettre au mot qu'il veut rendre suffisamment idoine à la rime, et dit,

Quand ma froide dépouille étendue au cercueil
Sera couverte, hélas ! du funèbre *linceuil.*

Faites observer au poète que *linceuil* n'est pas français,

que cette faute vous déplaît infiniment; il pourra l'échanger contre une autre, et dire, *con variazione :*

> Quand ma froide dépouille étendue au *cercueil*
> Sera couverte, hélas! du funèbre linceul.

— Quant à la rime, je suis bien d'opinion qu'elle soit riche, pour ce qu'elle nous est ce qu'est la quantité aux Grecs et Latins; et bien que n'ayons cet usage de pieds comme eux, si est-ce que nous avons un certain nombre de syllabes en chacun genre de poème, par lequel, comme chainons, le vers français, lié et enchainé, est contraint de se rendre en cette étroite prison de rime, sous la garde, le plus souvent, d'une coupe féminine, facheux et rude geolier, et inconnu des autres vulgaires. Quand je dis que la rime doit être riche, je n'entends qu'elle soit contrainte. La rime de notre poète sera volontaire, non forcée; reçue, non appelée; propre, non aliène; naturelle, non adoptive; bref, elle sera telle que le vers tombant en icelle ne contentera moins l'oreille, qu'une bien amoureuse musique tombante en un bon et parfait accord. » JOACHIM DU BELLAY, *Illustration de la langue française*, 1550.

Colardeau, Léonard ont perdu leur temps et leur peine à rimer *le Temple de Gnide*, roman de Montesquieu. Le croirez-vous? un enragé, dont je ne vous dirai pas le nom, a fait imprimer un *Télémaque* mis en vers, et commençant par ces deux lignes :

> Inconsolable, et seule, en sa cour, à l'écart,
> D'Ulysse Calypso déplorait le départ.

Je cite de mémoire, après avoir lu cet étrange début, dans un livre admirablement imprimé, relié. C'était en l'an VII de la république! Il est des choses qu'on ne saurait oublier.

Je devrais parler aussi des milliers de fautes de langage que l'on rencontre dans les poètes français, des constructions vicieuses, des inversions forcées amenant parfois l'amphibologie; fautes commises pour arriver enfin à colloquer,

hisser, caser au bout de la ligne un mot qui doit réjouir *l'œil* par l'heureuse conformité de ses lettres avec celles du mot qui finit la ligne suivante ou précédente; fautes que les rhéteurs et les commentateurs ne manquent guère de pardonner à cause de la difficulté que présente la structure du vers. Corneille, Racine, Boileau, Voltaire, nous diront en lignes rimées :

> Je jure à mon retour qu'ils périront tous deux....
> Qu'un père de son sang se plaît à se priver....
> La vertu d'un cœur noble est la marque certaine....
> Je n'ai pu de mon fils consentir à la mort.

Parce qu'ils s'expriment en vers comme les sibylles, nos poètes poussent leur licence jusqu'à nous proposer des énigmes, à blesser l'oreille par des fautes de langage, afin d'obéir aux exigences d'une rime qui trop souvent ne doit plaire qu'à l'œil. Boileau n'a-t-il pas dit :

> Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
> Est toujours, quoi qu'il fasse, un mauvais écrivain?

Comment peut-il se faire qu'un auteur soit plus divin qu'un autre? Il est des mots d'une valeur tellement précise, invariable, décisive, absolue, que nul comparatif, nul augmentatif ne peut leur être adjoint. Un homme est défunt, mis en sépulture depuis un mois, direz-vous qu'il est moins mort que son trisaïeul enterré depuis cent ans? Est-il un septième ciel où les auteurs les plus divins aient un rang au-dessus des demi-dieux logés au premier étage? Tous les commentateurs de Boileau se taisent sur ce point.

Comme je ne puis citer ici quelques centaines de vers énigmatiques du poète Lamartine, je vous renvoie à *la Grammaire des gens du monde, ou études grammaticales et critiques sur* les Méditations, les Harmonies, Jocelyn, etc., par P. Thomas-Lefebvre. Paris, 1843.

Il ne fallait pas moins de 376 pages, grand in-8, pour donner l'explication raisonnée de tous ces logogriphes.

Faites-moi la grace de me dire ce que sont devenus l'*Al-*

manach des Muses, le Chansonnier des Graces, le Chansonnier des Dames, et cinquante-neuf autres almanachs du même genre, que nous avons comptés en 1812? Seraient-ils morts d'inanition? Voilà vingt ans qu'ils ne se montrent plus. Les vers galants, les bouquets à Chloris, Iris, Philis ou Doris, à Zelmire, Thémire ou Silvanire, les épigrammes et madrigaux, les jouissances, les épîtres mêmes dont ces recueils, ouverts à tous les rimeurs, étaient composés, ne plairaient-ils plus à nos contemporains? Les derniers volumes de ces ouvrages charmants seraient-ils restés chez le libraire? rossignols muets, seraient-ils colloqués dans l'arrière-boutique, dans le grenier, comme des momies d'ibis? Je le crains. Le public ne veut plus de vers; les confiseurs mêmes les refusent! La prose s'est emparée du modeste et dernier asile qu'ils avaient réservé si longtemps à la rime. Que les épigrammes et les madrigaux aient disparu sans bruit; que nous soyions privés de ces fanfreluches poétiques ou non, telles que : ÉLÉGIE, *à Mlle Radegonde, qui déplorait la perte de son chat;* MADRIGAL, *à Mme la comtessse des Garrigues qui m'avait prié de lui prêter* la Nouvelle Héloïse; DOUZAIN, *à ma femme, le jour de sa fête*, etc., etc., personne au monde ne réclame, et chacun a dû se résigner. Mais a-t-on vu, même dans les siècles de barbarie! a-t-on jamais vu des pralines pliées dans un bulletin non rimé? des diablotins en prose vulgaire! Il faut les avoir mangés pour y croire. Après un tel affront, véritable coup de pied de l'âne, *ultimatum* à nul autre second, les fabricants de paraphrases rimées ont abandonné la partie, et ne songent plus à refaire une trentième fois encore les prétendues traductions de Virgile et de Martial, de Pétrarque et d'Homère, de Milton et d'Horace, du Tasse et d'Anacréon en prose consonnante. Peine perdue, ingrat et rude labeur, dont l'expérience a démontré l'inutilité.

Il me souvient du temps où la moindre plaisanterie, émise dans la conversation, était à l'instant saisie et tournée en épigramme par vingt rimeurs. Que de jolis mots, bien frap-

pés, bien connus, Pindare-Ecouchard-Lebrun a gatés, en les faisant précéder par neuf vers stupidement parasites! Il me souvient du temps où ce même Ecouchard-Lebrun et Baour-Lormian, Labouisse et Fayolle, s'escrimaient à coups de pointes non meurtrières, où Despaze, Lormian, Damin lançaient chacun leur trio de satires. Qu'un bon mot surgisse aujourd'hui, *le Corsaire* va l'imprimer fidèlement en deux lignes, sans l'affubler de rimes fastidieuses, sans le gater par la verbosité d'une exposition obligée. Publiez une satire et frappez à tort, à travers, vous n'offenserez qui que ce soit : on ne l'aura pas lue.

Benserade avait adorné de gravures, illustré de vignettes et culs-de-lampe ses *Métamorphoses* en rondeaux ajustées, afin que la beauté du cadre suppléât à la faiblessse du tableau. M. Meyerbeer a recours à la même ruse, il ne fait sonner ses combinaisons d'harmonie qu'en présence des toiles admirables de Ciceri, Cambon, Philastre, Séchan, Thierry, Diéterle, etc. La richesse des peintures, l'éclat des costumes, la splendeur de la mise en scène, le soleil, les étoiles, les frimas et l'incendie, en réjouissant l'œil, invitent l'oreille à prendre son mal en patience. Système de compensations, artifice dont Gluck et Cimarosa, Mozart et Rossini, Weber et Paisiello, n'ont jamais imaginé, compris la nécessité.

Que la mode vienne d'exécuter les préludes brillants et somptueux des drames lyriques, en présence de toutes les séductions du ballet, de la pantomime et de la mise en scène; croyez qu'à l'instant M. Meyerbeer essaiera d'écrire enfin, enfin, enfin! une ouverture. Comment voulez-vous qu'il s'expose à livrer au public une symphonie de ce genre ? On la ferait sonner à huis clos, devant une toile, un tapis de velours, l'œil n'aurait rien à voir; il faudrait charmer l'oreille sans recourir au prestige des chassis, des lunes et des soleils; pour un musicien *à decors* ce serait un métier de dupe. L'opéra-franconi demande à grands cris une salutaire réforme sur ce point essentiel.

Dorat voulut imiter Benserade, et Saint-Victor enchérit

encore sur ses deux prédécesseurs en décorant sa traduction d'Anacréon d'images fort bien incisées, et dont Girodet avait crayonné les dessins. Un curieux se présente chez l'éditeur, demande, reçoit et paie un exemplaire de l'Anacréon rimé; prend des ciseaux et découd le volume, dont il laisse tomber les feuilles. — Que faites-vous? lui dit un bibliophile étonné de l'étrange démolition. — Je prends ce qu'il y a de bon dans l'ouvrage, les gravures. »

Ce bibliophile présent à l'exécution, c'était Saint-Victor en personne. Dorat avait déjà vu, de ses yeux paternels, ses œuvres traitées avec une semblable irrévérence; et Sophie Arnould, feuilletant ce recueil d'images, avait dit: — Le pauvre Dorat se sauve par les planches. »

Un délicieux portrait de l'infiniment jolie et gracieuse Mme Scarron, mis en tête de *l'Histoire de Mme de Maintenon*, a fait vendre un exemplaire des deux volumes cruellement indigestes d'un académicien de la majorité. Jugez du dévouement de l'amateur qui desirait posséder cette gravure, que l'on *ne veut point* séparer du livre! Je ne vous dirai pas ce que les deux volumes sont devenus, mais il est certain que l'estampe arrachée, figure maintenant dans une collection de portraits. La veuve de Scarron, matrone respectable, ayant complété son demi-siècle, avait cessé d'être jolie quand elle décida Louis XIV à convoler. Au lieu d'écrire au bas de ce portrait: *Françoise d'Aubigné, marquise de Maintenon*, le graveur aurait dû mettre: *Françoise d'Aubigné, femme de Paul Scarron, qui, trente-deux ans plus tard, devint marquise de Maintenon*. Vous nous montrez le bijou du poète burlesque, et non le chameau du *plus grand roi du monde*. C'est commencer une histoire, véritable ou non par un immense anachronisme.

Un prince russe de séjour à Paris fait acheter les Œuvres de Molière, on lui donne l'édition publiée avec le commentaire d'Auger. Ces comédies l'amusent beaucoup, il éprouve une vive sympathie pour l'auteur qui les a composées, il veut le connaître en personne, et desire qu'il lui soit présenté.

Le libraire, à qui cette demande est communiquée, s'empresse de la transmettre à l'académicien Auger, pensant avec raison qu'elle ne pouvait s'adresser qu'au glossateur. Auger arrive chez le boyard, qui le prend pour Molière, l'accable de civilités affectueuses, des éloges les plus flatteurs, et finit par lui dire : — Vos comédies sont charmantes, je les ai lues et les relis constamment, et toujours avec un nouveau plaisir, sans jeter les yeux sur un fatras de notes fort inutiles dont un académicien, que Dieu confonde, s'est avisé de les accompagner. Vous êtes trop bon, M. de Molière, beaucoup trop bon d'avoir permis à cet Auger d'introduire des pages fort ennuyeuses au milieu des productions ravissantes de votre génie. »

L'histoire ne nous dit pas quelle fut la réponse d'Auger.

Les *Métamorphoses* d'Ovide rimées par Benserade sont aujourd'hui tout à fait délaissées, et pourtant on y trouve des rondeaux bien tournés. Cette longue facétie d'un homme d'esprit serait complètement oubliée, si Stardin ne l'avait rendue immortelle en l'attaquant d'une manière fort ingénieuse, en décochant un seul rondeau contre les 473 refrains que Benserade avait alignés en front de bataille.

A la fontaine où l'on puise cette eau
Qui fait rimer et Racine et Boileau,
Je ne bois point, ou bien je ne bois guère ;
Dans un besoin, si j'en avais affaire,
J'en boirais moins que ne fait un moineau.
Je tirerai pourtant de mon cerveau
Plus aisément, s'il le faut, un rondeau,
Que je n'avale un plein verre d'eau claire
A la fontaine.

De ces rondeaux un livre tout nouveau
A bien des gens n'a pas eu l'art de plaire ;
Mais, quant à moi, j'en trouve tout fort beau,
Papier, dorure, images, caractère,
Hormis les vers qu'il fallait laisser faire
A La Fontaine.

L'épigrammatique rondeau restera, c'est une colonne batie

à la mémoire de Benserade, sur les ruines mêmes de l'ouvrage qu'elle a détruit. Remarquez, s'il vous plaît, que les poètes français ont un plus grand renom, une longévité plus assurée, quand ils sont protégés par la brièveté de leurs œuvres. Les rimes sont une denrée si cruellement fastidieuse, que l'on révère à bon droit les auteurs laconiques et d'une louable discrétion. Aussi Pradon, Stardin, Cotin et Saint-Aulaire sont-ils déjà placés bien au-dessus de l'académicien Delille et de ses émules.

Exaudet a fait sa réputation avec un menuet. Une bagatelle du même genre signala Fischer à l'Europe dansante et musicienne.. Pompignan et La Faye seront immortels ; ils ont produit l'un et l'autre une dizaine de vers, que des rhéteurs officieux ont séparés de tout le bagage inutile de ces rimeurs. Armés, le premier d'un couplet sur les *fureurs bizarres des noirs habitants des déserts*, le second d'un couplet *sur la rime*, Pompignan et La Faye traversent l'océan des âges en compagnie de Fischer, d'Exaudet, nageant d'une main et brandissant de l'autre l'heureuse strophe et le benoît menuet.

Remi s'est immortalisé par un distique mille et mille fois cité; par deux rimes terminant l'épitaphe en six vers qu'il avait composée pour l'abbé Pellegrin.

Le matin catholique et le soir idolâtre,
Il dîna de l'autel, et soupa du théâtre.

— Ce qui n'a été dit qu'en prose n'a jamais été dit. »

Que les temps sont changés ! cet apophthegme favori de l'infatigable rimeur Delille, est aujourd'hui parodié, retourné de la manière suivante :

— Ce qui n'a été dit qu'en vers (français !) n'a jamais été dit. »

En effet, s'il reste encore des infortunés tourmentés par la manie des rimes, ces grands ou petits débris se consolent entre eux; adressant leurs vœux aux neuf sœurs en des retraites ignorées, véritables catacombes du Parnasse, faisant

leur ménage en famille, se disant peut-être de fort belles choses que le public ne veut pas connaître. Leur commerce d'échange de sonnets, d'épîtres et d'épopées, est restreint dans le cercle des coteries et des académies. Le public, en progrès, s'obstine à dédaigner les vers. Le langage des dieux est aujourd'hui si généralement réprouvé, que nos rimeurs se trouvent précisément dans la position de Ménage et Baillet, de Scaliger et Scioppius, de Muret et Lambin, lorsqu'ils se décochaient des iambes grecs ou latins au milieu d'une société française.

— Nous avons encore des poètes, mais les ouvrages en vers ne se vendent plus, » écrivait Jouy, le 18 décembre 1811, à l'époque où la verbeuse cohorte des rimeurs de l'empire croyait triompher parce qu'elle faisait feu de babord et tribord. Voyez *l'Ermite de la Chaussée-d'Antin*, tome Ier, page 290.

Delille vendait chacun de ses vers deux francs à ses éditeurs. Aujourd'hui les *OEuvres complètes* de ce poète sont données pour rien, moins 16 francs, et ne trouvent pas d'acquéreur. Seize beaux volumes in-8, exemplaire de choix en papier vélin, dont la reliure en veau plein, a couté 48 fr., sont offerts au prix de 32 fr. dans la rue des Petits-Augustins, sur le trottoir même, sous les yeux, sous la main des bibliophiles.

— On lui dispute jusqu'à la tragédie maintenant, et chassée bientôt du théâtre, elle n'aura plus que l'épigramme. C'est que vraiment la poésie est l'enfance de l'esprit humain, et les vers l'enfance du style, n'en déplaise à Voltaire et autres contempteurs de ce qu'ils ont osé appeler *vile prose.* » PAUL-LOUIS COURIER, *Préface de sa traduction d'Hérodote*, 1823.

Les Espagnols disent qu'il faut être sot pour ne savoir pas faire deux vers; et fou, pour en faire quatre.

Cette poésie, si généralement dédaignée et vilipendée, je veux la traiter avec moins de rigueur, en l'unissant au drame lyrique, à toutes nos compositions de musique vocale, jusqu'à ce jour dégradées par la prose consonnante des paro-

liers. Je veux...., mais non, ce n'est pas moi, c'est Ronsard qui depuis longtemps a marqué la destination réelle du langage cadencé.

— Tu feras tes vers masculins et féminins tant qu'il te sera possible, pour être plus propres à la musique et accord des instruments, en faveur desquels il semble que la poésie soit née : car la poésie, sans les instruments, ou sans la grace d'une ou plusieurs voix, n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans être animés de la mélodie d'une plaisante voix. » RONSARD, *Art poétique françoys.*

Cadencez vos discours, et la rime inutile
Ne fatiguera plus une oreille sensible.

Exécutez franchement, *con brio*, la très vieille chanson du *Comte Ory*, vingt couplets auront défilé sans que l'on se soit aperçu qu'elle n'est point rimée. La mesure y satisfait l'auditeur le plus délicat. Dans les rondeaux, le refrain vient frapper deux fois l'oreille sans amener une seule rime. Certaines chansons, celle de *Jean de Werth*, par exemple, ont tous leurs couplets terminés par un vers qui n'a point de rime. Les poètes français riment, s'enriment, s'escriment aujourd'hui pour leur compte particulier. Inutile comme la toilette d'une vieille femme, leur travail est sans résultat : les volumes de lignes rimées, de prose consonnante, restent chez le libraire assez prudent pour n'avoir pas acquitté les frais de papier et d'impression. Si des vers se trouvent mêlés à de la prose, on les saute à pieds joints. Celui qui lit une comédie assaisonnée de vaudevilles, s'arrête-t-il jamais sur les couplets? Depuis que La Harpe et Geoffroy ne sont plus de ce monde, croyez-vous que l'on trouverait dix personnes ayant lu dévotement *la Henriade ?*

— On a osé dire de *la Henriade*, et même sans malignité : — Je ne sais pourquoi je bâille en la lisant. »

» On a encore appliqué à ce poème le mot de la Bruyère sur l'Opéra.

— Je ne sais pas comment l'Opéra, avec une musique si

parfaite et une dépense toute royale, a pu réussir à m'ennuyer. » Et l'on a dit : — Je ne sais pas comment *la Henriade*, avec une poésie et une versification si parfaites, a pu réussir à m'ennuyer. »

» Ce n'est pas le poète qui ennuye et qui fait bâiller dans *la Henriade*, c'est la poésie ou plutôt les vers.

» Ce ne sont pas les Français qui n'ont point la tête épique, comme le disait M. de Malézieu à M. de Voltaire ; c'est notre versification qui n'est point épique, parce qu'étant d'une part très difficile, et de l'autre ennuyeuse à la longue, par l'uniformité de la mesure et le retour des mêmes rimes, elle n'est pas propre aux longs ouvrages.

» J'oserai donc en faire l'aveu, au hasard de révolter la plupart de mes lecteurs. Je voudrais que M. de Voltaire eût composé *la Henriade* en prose. » TRUBLET, *Essais de littérature et de morale*.

Le moyen âge, plus malin que barbare, nous a légué la rime dont il se moquait ; témoin cet adage du XVIe siècle :

Rime approche aus (1) si près de poésie
Que la prudence de folie.

Ce moyen âge était-il assez bouffon pour se moquer aussi de l'autre peste qu'il nous a méchamment transmise ?

Maudit soit le premier dont la verve insensée
Dans les bornes d'un vers renferma sa pensée,
Et, donnant à ses mots une étroite prison,
Voulut avec la rime enchainer la raison !

BOILEAU, *Satire* II, à Molière.

S'il vous plaît de récolter par milliers les anathèmes, les malédictions, les quolibets, les turlupinades mêmes, lancés contre la rime ; lisez les commentaires de Voltaire sur Corneille, de Geoffroy sur Racine, d'Auger et compagnie sur Molière, d'Amar et Brossette sur Boileau, etc., etc., etc. S'il

(1) Césure romantique au suprême degré.

vous prend la fantaisie de contempler la poésie franco-lanternoise dans toute sa laideur, sa misère, son infamie; lisez, non pas les rhéteurs qui l'ont attaquée, mais ses apologistes. Si vous commencez par l'excellent *Traité de Versification française* de M. Quicherat, cette lecture pourra vous suffire.

Sémiramis est sur son trône, elle harangue le peuple de Babylone et les grands de son empire. Ce prélude pompeux aura pour dernier mot le nom de l'époux que la reine a choisi. L'énigme est développée en trente-huit vers, on ne doit en apprendre le mot qu'à la fin du trente-neuvième. Par une insigne gaucherie du poète, ce mot est connu dès le trente-huitième : la préparation de la rime l'a signalé d'avance.

Je fais le bien du monde en nommant un époux.
Adorez le héros qui va régner sur vous;
Voyez revivre en lui les princes de ma race.

Il faut qu'Azéma soit la plus simple des jouvencelles, Assur le plus imbécile des rivaux et des conspirateurs, si le vocable *race* ne leur désigne *Arsace*, avant que la reine ait achevé sa période, en ajoutant :

Ce héros, cet époux, ce monarque est Arsace.

Si ce n'est pas la faute de la rime, c'est du mois la faute de Voltaire. Mais, dira-t-on, ces personnages ne sont pas censés parler en lignes rimées, en prose consonnante; ils ne font aucune attention à de pareilles fadaises. D'accord ; ce n'est pas moi qui les en blâmerai. S'ils ne s'attachent point à la rime, le public la suit, la prévoit, l'attend ; et le coup de théâtre, que l'auteur préparait, frappe à faux et perd tout son effet. Sans le vouloir, Sémiramis a parlé trop tôt; ce qu'elle ajoute ensuite est parfaitement inutile. Au spectacle, le public est prompt à deviner, il entend à demi-mot. Afin que ce discours ne perdît rien de sa puissance dramatique, il fallait absolument que la rime fût ouverte par *Arsace*, au lieu de lui donner ce mot pour conclusion. Il fallait que Sémiramis dît :

Je fais le bien du monde en nommant un époux.
Adorez le héros qui va régner sur vous;
Ce héros, cet époux, ce monarque est Arsace.

AZÉMA.

Arsace! ô perfidie!

ASSUR.

O comble de l'audace!

Je veux vivre toujours ainsi que j'ai vécu.

Ce vers de Molière n'a rien de comique, et pourtant il met tout un auditoire en belle humeur : la rime inévitable est annoncée, promise, elle va sonner, et l'on rit d'avance.

— Un rhythme qui n'exprime pas la véritable forme et la figure des temps ou des choses, ne peut rien peindre à l'imagination. C'est avec raison que les anciens avaient inventé pour cela les nombres poétiques, qui seuls peuvent produire cet effet. Les langues (1) et les vers modernes sont absolument impropres au chant, et nous n'aurons jamais de véritable musique vocale tant que nos poètes ne sauront pas faire des vers propres au chant, c'est-à-dire tant que nous ne donnerons pas une forme nouvelle à notre langage, en rétablissant les quantités et les pieds métriques, et en bannissant notre rime barbare. Nos vers se précipitent comme s'ils étaient composés d'un seul pied; de manière qu'il n'existe aucun rhythme réel dans notre poésie : nous ne cherchons seulement qu'à former un nombre égal de syllabes dans un vers, de quelque nature et de quelque ordre qu'il soit. » ISAAC VOSSIUS, *de Poematum cantu et viribus rhythmi*.

— Il me souvient d'avoir ouï M. Perrault se moquer de la prosodie grecque et romaine, et de la distinction des syllabes longues et brèves : distinction qui n'est point une invention de l'esprit humain, mais de la nature même, et qui a sa cause dans la conformation de nos organes, et dans le mouvement de nos passions. C'est ce que je lui répondis

(1) Parlez pour vous, cher Isaac, et veuillez bien excepter le languedocien ou provençal, l'italien et l'espagnol.

alors, en lui demandant s'il tirait de nos rimes un argument de la préférence de la poésie moderne au-dessus de l'ancienne ; de nos rimes, dis-je, qui sont un jeu badin et puéril en lui-même, et jugé tel par les anciens, qui l'évitaient avec le plus grand soin ; grossièrement inventé par les Arabes, nation brutale et féroce, qui n'a de politesse et de culture que ce qu'elle en a pu puiser dans les ouvrages des Grecs. Les Arabes portèrent dans l'Europe l'art de rimer avec leur barbarie. Que si les génies sublimes de l'antiquité avaient pu prévoir que cette consonnance de syllabes et de mots occuperait un jour les plus beaux esprits des nations les plus polies, ils auraient déploré le sort de l'esprit humain, capable de s'abaisser et de se plaire à une si grande niaiserie. » HUET, *évêque d'Avranches.*

— *L'Italia liberata da Gotti*, poème épique de Trissino, est écrit en vers blancs. Ah ! plût à Dieu que Malherbe, le père de notre poésie française, celui de tous qui a le mieux entendu la fabrique et l'harmonie des vers, eût pris la pensée d'écrire ainsi en vers non rimés, pour donner l'exemple et le ton à ses successeurs, et pour nous dégager de cette odieuse rime dont nos oreilles, quoique fatiguées, ne peuvent pourtant plus aujourd'hui se passer nulle part, et qui, à vrai dire, ne convient qu'à l'ode, aux chansons ! Mais il faudrait pour ceci que Malherbe eût été épique ou dramatique, et non pas faiseur d'odes comme il était.

» La poésie italienne a de grands avantages sur la nôtre : 1° celui de la langue, préférable au français, quoi qu'on en veuille dire, plus coulante, plus sonore, plus harmonieuse, également propre au style majestueux, à la gentillesse, outre qu'elle se permet bien plus d'inversions qui rendent les constructions moins uniformes. Le français n'est que clair ; par là propre à l'histoire, à la dissertation, au poème dramatique. Pour l'épopée, il nous est plus difficile d'y atteindre ; nos retours éternels des rimes plates, masculines et féminines deviennent à la fin insoutenables à l'oreille dans les pièces de longue haleine.

» En italien, les longues narrations distribuées par stances en octaves, à rimes entremêlées, sont plus supportables. Ne pensez-vous pas que nous pourrions introduire dans notre poésie narrative cet usage des octaves de six vers à rimes croisées, suivis de deux autres à rimes plates ? Le diable est qu'il faut trouver ici, pour la plupart des sons, trois rimes au lieu de deux, et que nous en sommes très mal fournis dans notre langue, où tant de mots n'ont pas du tout de rimes, et tant d'autres n'en ont guère. »

De Brosses, *Lettres historiques et critiques sur l'Italie*, tome III, lettre v.

— La rime ajoute un mortel ennui aux vers médiocres. Le poète alors est un mauvais mécanicien qui fait entendre le bruit choquant de ses poulies et de ses cordes ; ses lecteurs éprouvent la même fatigue qu'il a ressentie en rimant ; ses vers ne sont qu'un vain tintement de syllabes fastidieuses. Mais s'il pense heureusement, et s'il rime de même, il éprouve et il donne un grand plaisir qui n'est gouté que par les ames sensibles et par les oreilles harmonieuses. » Voltaire.

L'auteur de *Zaïre* et de l'*Histoire de Charles XII* aurait dû nous faire connaître ces donneurs de grand plaisir. Peut-être croyait-il posséder une paire de ces oreilles harmonieuses.

La rime convient parfaitement à de petits ouvrages ingénieux, où l'esprit cherche un agrément particulier, et qui par leur briéveté, conforme au jeu des idées, s'oppose à l'ennui qu'amène invinciblement la longue lecture des vers français, quelque beaux qu'ils puissent être. Pradon et Cotin, armés chacun de quatre vers charmants, ont déjà terrassé tous nos ambitieux faiseurs de poèmes épiques, didactiques, géorgiques, pindariques, anacréontiques, bucoliques, minéralogiques, philosophiques, immensément, inévitablement soporifiques. Eh ! comment ne le seraient-ils pas ? c'est toujours la même chanson, la même ture lure, les copistes copient des copistes. Pradon, Cotin sont immortels, et doivent cet avantage aux labeurs inutiles de ceux mêmes qui les ont

accablés de leurs épigrammes. Ces critiques imprudents et présomptueux ne se doutaient guère qu'un jour on délaisserait les milliers de volumes qu'ils ont rimés si péniblement, que ce tas de bouquins servirait de piédestal à Cotin, à Pradon, et que ces triomphateurs, sans avoir recours à la trompette de Clio pour annoncer leur victoire, s'écrieraient avec Despréaux :

Un *quatrain* sans défaut vaut *mieux* qu'un long poème.

En 1783, lorsque les rimeurs s'évertuaient à chanter les saisons, les mois, les jours, les quatre parties du jour, les heures, le printemps, etc., le comte de la Touraille mit au jour un poème de ce genre en un seul vers, et l'intitula : *Les Quatre Saisons de l'année, sous le climat de Paris.*

CHANT PREMIER ET DERNIER.

De la pluie et du vent, du vent et de la pluie.

On trouva ce poème trop long de moitié. *Du vent et de la pluie*, aurait pu tout dire.

Corneille, Molière, Boileau, Racine, Voltaire, riment pour les yeux quand ils écrivent :

Je le fais roi de Pont, et mon seul héritié (héritier.)
Et quant à ce rebelle à ce courage fié (fier, *fiair.*)
CORNEILLE, *Nicomède*, Acte IV, Scène 4.

Une autre fois.—Adieu, Baptiste le très-ché (cher, *chair.*)
N'a point vu ma courante, et je vais le cherché (*chercher.*)
MOLIÈRE, *les Facheux*, Acte I, Scène 5.

La colère est superbe, et veut des mots altiés (altiers) ;
L'abattement s'explique en des termes moins fiés (fiers, *fiairs.*)
BOILEAU, *Art poétique*, Chant III.

Attaquons dans leurs murs ces conquérants si fiés (fiers, *fiairs.*)
Qu'ils tremblent à leur tour pour leurs propres foyés (*foyers.*)
RACINE, *Mithridate*, Acte III, Scène 1.

Le sort nous accabla du poids des mêmes fés (fers, *fairs.*)
Que la tendre amitié nous rendit plus legés (*légers.*)
VOLTAIRE, *Zaïre*, Acte II, scène 2.

L'*r*, qui jadis était muette à volonté dans *velours* (*velous*), sonnait durement dans *parler* (*parlair*), témoin ces vers :

Si tost que ceste dame eust cessé de parler,
Soudain s'esvanouit comme fait un esclair.

Discours nouveau sur la Mode, sans nom d'auteur, Paris, P. Ramier, 1613 ; réimprimé par les soins d'Eusèbe Castaigne, Angoulême, juin 1851.

Pour corriger ces aligneurs de mots, qui s'obstinent à rimer pour les yeux; afin de leur montrer dans toute sa laideur l'absurdité de leur système, je voudrais que pendant une semaine on leur servît à déjeuner comme à diner ces dindes, ces gigots, ces pains, ces patés de carton, ces poissons, ces choux de fer-blanc, ces aloyaux de bois, ces oranges, poires, pêches et raisins, si bien figurés en marbre colorié; et qu'au lieu de vin de Champagne et de Bordeaux, on leur versât de l'eau de Seltz ou de l'eau de groseille. Le splendide repas de Don Juan est-il mis en scène et sur table avec plus de soins ? N'est-ce pas là *rimer pour les yeux* d'une manière ingénieuse ? Reste à savoir si leur estomac de poète se contenterait de ces vains simulacres.

Vous travaillez pour le sens de l'ouïe; et toutes vos ruses de guerre, toutes vos batteries de siège ou de campagne sont dirigées sur l'œil. Vous réussirez à le séduire, le sens de la vue est le plus facile à tromper (1), surtout lorsqu'il s'agit d'une affaire qui ne l'intéresse en aucune façon. Rimez, ne rimez pas, qu'importe, le tableau de vos lignes n'en sera guère plus récréatif pour ses pupilles indulgentes. Faites des trompe-l'œil, vous en avez le droit. Ne devriez-vous pas, au contraire, penser d'abord, penser uniquement à l'oreille ? C'est elle qu'il s'agit de contenter, de charmer, de séduire ; c'est elle qui doit recevoir, gouter, apprécier votre musique ; c'est elle qui la recevra, le plus souvent ! sans le secours de

---

(1) Les distances, les lieux, les formes, les grandeurs,
Tout est douteux pour l'œil, excepté les couleurs.

DELILLE, *l'Imagination*, Chant I.

l'œil, lequel se gardera bien de vous adresser aucune réclamation.

— Voici des vers rimés pour toi, mon petit ami, direz-vous à cet œil, toujours prêt à pardonner des licences, qui pour lui ne peuvent être des fautes ; voici des vers, pour toi, parfaitement rimés :

Félicité passée,
Qui ne peut revenir,
Tourment de ma pensée,
Que n'ai-je, en te perdant, perdu le souvenir ?

— Bravo ! parfait ! à merveille ! » dira cet œil que vous caressez avec tant d'affection, et qui n'en sera pas moins votre dupe, votre victime. Croyez-vous que l'oreille se laissera prendre à ce piège grossier, et que sa prudence va s'endormir au point de confirmer ce jugement plus que téméraire? point du tout. Saisissant, avec son admirable subtilité, l'ensemble et les détails de votre prose cadencée et non rimée, l'oreille

Va prendre la parole, et prête à l'accuser,
Va s'adresser à l'œil pour le désabuser.

— Tu crois à ce qu'on t'a montré, lui dira-t-elle ; je ne dois me fier qu'à ce que j'entends. Pour moi, point de ruse que je ne décèle avec soudaineté, point de mirage qui puisse me faire illusion ; la poésie est une musique, et non pas une peinture. A ce qu'on t'a montré, je vais faire succéder ce qu'on m'a fait entendre. Le voici :

Félicité passée,
Qui ne peut revenir,
Tourment de ma pensée,
Que n'ai-je, en te perdant,
Perdu le souvenir ?

Revenir et *perdant*, *perdant* et *souvenir*, te semblent-ils des rimes suffisantes, des assonnances même ? »

Ce qui n'empêche pas ces vers d'être charmants. S'ils nous plaisent, c'est à cause de la pensée qu'ils renferment, à cause

de la cadence, de la mesure, qualités précieuses qui forceront toujours les rigoristes les plus sévères à pardonner l'absence de la rime. Par cet exemple et cent mille autres du même genre, nos poètes se plaisent à prouver, à démontrer que la rime est au moins inutile.

Et ces rimes curieusement dessinées pour l'œil, oserez-vous les proposer à ceux qui ne sauraient contempler, admirer vos peintures? Croyez-vous que les aveugles les accepteront?

Mlle Mélanie de Salignac était frappée de cécité, le son de la voix avait pour elle la même séduction ou la même répugnance que la physionomie pour celui qui voit. Un de ses parents eut avec la famille un mauvais procédé que rien ne pouvait faire présumer, la jeune aveugle dit, avec étonnement : — Qui l'aurait cru d'une voix si douce? » Quand elle entendait chanter, Mélanie distinguait des voix *brunes* et des voix *blondes*.

Elle était folle de musique, et disait à Diderot : — Je crois que je ne me lasserais jamais d'entendre chanter ou jouer très bien d'un instrument, et quand ce bonheur-là serait, dans le ciel, le seul dont on jouirait, je ne serais pas fachée d'y être. Vous pensiez juste en assurant que la musique était le plus violent des beaux-arts, sans en excepter la poésie et l'éloquence; que Racine même ne s'exprimait pas avec la délicatesse d'une harpe; que sa mélodie était lourde et monotone en comparaison de celle de l'instrument, et que vous aviez souvent desiré de donner à votre style la force et la légèreté des tons de Bach. Pour moi, c'est la plus belle langue que je connaisse. Dans les langues parlées, mieux on prononce, plus on articule ses syllabes; au lieu que, dans la langue musicale, les sons les plus éloignés du grave à l'aigu, et de l'aigu au grave, sont filés et se suivent imperceptiblement; c'est, pour ainsi dire, une seule et longue syllabe, qui à chaque instant varie d'inflexion et d'expression. Tandis que la mélodie porte cette syllabe à mon oreille, l'harmonie en exécute sans confusion, sur une multitude d'instruments divers, deux, trois, quatre ou cinq, qui toutes concourent à

fortifier l'expression de la première, et les parties vocales sont autant d'interprètes dont je me passerais bien, lorsque le symphoniste est homme de génie, et qu'il sait donner du caractère à son chant.

» C'est surtout dans le silence de la nuit que la musique est expressive et délicieuse.

» Je me persuade que, distraits par leurs yeux, ceux qui voient ne peuvent ni l'écouter ni l'entendre, comme je l'écoute et je l'entends. Pourquoi l'éloge qu'on m'en fait me paraît-il faible et pauvre? Pourquoi jamais n'en ai-je pu parler comme je sens? Pourquoi m'arrêté-je au milieu de mon discours, cherchant des mots qui peignent ma sensation sans les trouver? est-ce qu'ils ne seraient pas encore inventés?

» Je ne saurais comparer l'effet de la mélodie, de l'harmonie qu'à l'ivresse que j'éprouve, lorsque, après une longue absence, je me précipite dans les bras de ma mère, que la voix me manque, que les membres me tremblent, que les larmes coulent, que les genoux se dérobent sous moi, que je suis comme si j'allais mourir de plaisir. »

Rimeurs pour les yeux, serez-vous assez bien recommandés à des auditeurs tels que Mlle de Salignac, à toute une assemblée de critiques subtils formés à l'école de Haüi?

— Une partie de ces écrivains est si sucrée jusques ici, que d'avoir refusé à rimer *action* contre *pension*, *passion* et leur suite, à rimer encore l'*âme* et le *blasme* contre la *flamme*... Veut-on rien de plus plaisant? Veut-on mieux défendre de poétiser en commandant de rimer? Car comment seroit-il possible que la poésie volast au ciel, son but, avec telle rognure d'ailes, et qui plus est, éclopement et brisement?... Faut-il pas dire aussi qu'ils ont, non bonne oreille, mais bonne vue, pour rimer; dont il arrive qu'il nous faille un de ces matins à notre tour écrire des talons et danser des ongles? » Mlle DE GOURNAY.

Les poètes contemporains de Mlle de Gournay faisaient leur cour à l'œil avec tant de soin, formaient leurs images calli-

graphiques avec une prévoyance, une attention si délicates, que, dans la crainte de blesser, d'offenser en aucune manière cet œil si révéré, ces aligneurs de syllabes changeaient l'orthographe de certains mots, des noms propres mêmes, dont la rime était irréprochable, tels que *roman, amant; nord, port; balle, scandale; remords, recors; modèle, appelle; malle, d'Aumale; soûl, fou; Mignard, art; vents, vivants; draps, voudras; Billaut, rabot;* ils ajoutaient ou supprimaient des lettres, afin que la désinence de ces paires de mots fût, de l'un à l'autre, identique. Ils écrivaient donc, et dessinaient sur le papier, pour le plus grand plaisir de l'œil : *romant, amant; nort, port; bale, scandale; remors, recors; modelle, appelle; malle, d'Aumalle; sou, fou; Mignart, art; vans, vivans; dras, voudras; Billot, rabot.*

Grétry ne renouvelait-il pas ce jeu ridicule de lettres, avec ses notes, lorsqu'il s'appliquait à dessiner, figurer curieusement à l'œil sur le papier de sa partition, l'image de l'objet de ses chants? Ce musicien célèbre ne pousse-t il pas la naïveté, la bonhomie, jusqu'à nous citer comme un modèle d'expression pittoresque, le trait de mélodie qu'il a colloqué sur ce vers de *Silvain*, l'un de ses opéras :

Mais dans un doux esclavage.

— Remarquez, dit-il, la ligne circulaire que forment les notes : ne présente-t-elle pas physiquement aux yeux la chaîne qui enveloppe l'époux? » *Essais sur la Musique*, tome II, page 192.

La musique est-elle faite pour les yeux? Peut-on imaginer rien de plus mesquin? De semblables puérilités sont indignes d'un homme de goût.

— Ainsi supposez qu'il faille prononcer ces paroles françaises : *On ne saurait trop sévèrement punir ce grand coupable.* Celui qui prononcera élégamment la langue française ne fera point sentir le *t* du troisième mot, ni le *p* du quatrième, ni le *t* du cinquième, ni l'*r* du sixième, ni le *d* du huitième, et

prononcera comme s'il était écrit : *On ne saurai tro sévèremen puni ce gran coupable.* » CHARPENTIER, *Préface pour le Dictionnaire de l'Académie.*

Les Provençaux ont conservé lés traditions de l'Académie, ils prononcent le français d'après les règles que Charpentier a burinées il y a deux siècles. Pourquoi nos poètes n'useraient-ils pas d'une licence accordée avec tant de solennité ? Pourquoi se plaisent-ils à désobéir à l'Académie, à cette bonne et prévoyante mère, qui voulait ainsi leur épargner tant de soucis, et toutes les bêtises, les fausses intonations qui marchent après la rime écrite pour les yeux? La petite note d'appui, d'agrément, l'appuyure en musique, ne compte pas dans l'harmonie, elle ne repose sur aucune basse qui s'accorde avec elle. Les lettres finales, non prononcées, deviennent par ce fait d'une absolue nullité ; pourquoi donc en constater la présence ? Pourquoi leur supposer une valeur, une harmonie qu'elles n'ont pas? Le résultat de cette fiction malencontreuse est tout au désavantage des poètes; il les force à tracer pour l'œil des images dont l'oreille repoussera la sonorité. Croyez que les yeux se montreraient bien plus accommodants, que, sur la foi de l'Académie et l'exemple de nos anciens, ils permettraient que *Tircis* rimât correctement avec *mourir*, *pères* avec *plaire*, *justifier* avec *amitié*, *prie* avec *souci*, *secours* avec *doux*, *charge* avec *courage*, *cabas* avec *lard*, etc., etc.

Si les poètes du XVIIe siècle faisaient encore rimer *boire*, *voirre* avec *lumière*, *terre*, c'est qu'ils prononçaient *bouère*, *verre*, au grand désappointement des yeux. Témoin la trop fameuse chanson de maître Adam Billaut, menuisier de Nevers.

> Aussitôt que la lumière
> Vient redorer nos coteaux,
> Pressé d'un desir de boire,
> Je caresse les tonneaux.

Cette licence au reste n'était qu'un *ad libitum*, car le même auteur écrit dans son épître à M. de Gérard :

Puisque le grand abbé, l'appui de notre gloire,
Trouve un crime en disant quatre lignes sans boire.

Une voyelle bien sonnante suffisait à l'oreille, qui permettait de supprimer toutes les lettres mises à la suite de cette voyelle. Revenez à l'ancienne manière de prononcer, et toutes les rimes fausses que je viens de signaler, deviendront excellentes. *Fié*, *ché*, *fé*, *univé*, *mé*, *ai*, *Jupité*, *Algé*, etc., rimeront parfaitement avec *héritié*, *cherché*, *altié*, *foyé*, *légé*. Gardez-vous bien de croire que du temps de Corneille et de Molière, on donnât plus d'énergie aux finales d'*héritier*, de *chercher*, etc.; pour les faire sonner à l'unisson de *fier*, *cher*, etc. On avait imprudemment abandonné l'ancienne prononciation, et les difficultés amenées par la diction nouvelle, jetèrent nos poètes dans la déplorable nécessité de rimer seulement pour les yeux.

Les Italiens n'écrivent-ils pas *vedelle*, *vedella*, *spegli*, au lieu de *vederle*, *vederla*, *specchi*, pour rimer avec *novelle*, *novella*, *egli*? Trop long pour la mesure, *augelli* ne devient-il pas *augei*? et *furono*, mieux encore que la triple Hécate, n'offre-t-il pas ses quatre formes différentes au versificateur? *Furono*, *furon*, *furo*, *fur*, voilà certes de quoi choisir.

C'est ainsi que, du latin *spiritus*, nos anciens firent *espir*, *esperit*, *esperites*, *esprit*. Les Provençaux emploient ce dernier mot *esprit*, sans abandonner *Esperit*, qu'ils ont gardé comme nom propre ou comme surnom.

Esperit s'en vai de niu,
Atrova soun paire quiu,
Sa maire dins l'oula,
Esperit bouroula.

Vieille chanson enfantine.

Le verbe *trovar* devient *atrovar*, lorsque la mesure du vers le demande.

Les Italiens font tous les jours de ces escamotages. Si leur idiome, tout mélodieux qu'il soit, présente une difficulté de prononciation dans les traits agiles de note et parole, ils se

hâtent d'enlever l'obstacle qui pourrait les arrêter. L'air de Bartolo, du *Barbiere di Siviglia*, renferme ce vers scabreux :

Nemen l'aria entrar potrà.

Entrar potrà, ne peut courir assez vite. Lablache, en prenant le rôle de ce docteur, disait :

Nemen l'aria può passar.

Può passar, était encore trop lourd. Ce chanteur poète a maintenant balayé tout à fait le chemin sur lequel il doit rouler à fond de train, et dit :

Nemen l'aria dè passar.

Bien entendu que le virtuose ne doit, en aucune circonstance, avoir le moindre égard pour la rime : cette vétille misérable n'existe ni pour lui ni pour ses auditeurs.

La musique est en train de mettre en sépulture ce que l'on appelle *poésie française*, genre de mystification qu'il faut abandonner complétement puisqu'il ne saurait plus faire de dupes. On rit assez volontiers en écoutant nos tragédies en prose consonnante, œuvres dont le coté burlesque n'est pas sans agrément. Civilisée par la régularité des cadences, le rhythme puissant et flatteur des compositions vocales étrangères, des productions instrumentales de tous les pays, des valses, des polkas, des contredanses mêmes, notre oreille, devenue à peu près musicienne, repousse avec un mépris, dont elle ne se rend pas toujours compte, repousse des vers qui, marchant au hasard, touchent à faux, sont privés du charme séducteur de la cadence, et restent affadis, ralentis, dégradés par les rimes qui les frappent de leur abrutissante monotonie. Il n'est pas de pièce de vers dont on ne puisse retrancher le quart, le tiers, la moitié, les cinq sixièmes ! sans déranger le fil du discours. Toute cette bourre inutile, que vous ôterez, n'avait été placée là que pour obéir aux exigences de la rime, instrument de dommage s'il en fût jamais. Loret s'est avisé de rimer sa *Muse historique* ; par les

échantillons que j'en ai semés dans cet ouvrage, on peut juger que cinq versicules inutiles servent de compagnons à la ligne qui renferme le fait rapporté, le fait qui seul mérite l'attention du lecteur.

En voulez-vous de cette bourre? Racine, Quinault et J. B. Rousseau vous en fourniront en abondance, et rivaliseront sur ce point avec Loret.

O divine, ô *charmante* loi!
O justice, ô *bonté suprême!*
Que de raisons, quelle *douceur extrême!*
D'engager à ce dieu son amour et sa foi!

RACINE, *Athalie.*

Les cieux instruisent la terre
A révérer leur auteur;
Tout ce que le globe *enserre*
Révèle un Dieu créateur.
Quel plus sublime cantique
Que ce concert magnifique
De tous les célestes corps!
Quelle grandeur infinie!
Quelle divine harmonie
Résulte de leurs accords!

J.-B. ROUSSEAU.

Goutons dans ces *aimables* lieux
Les douceurs d'une paix *charmante.*
Les *superbes* géants, armés contre les dieux
Ne nous donnent plus d'épouvante.
Ils sont ensevelis sous la masse *pesante*
Des monts qu'ils entassaient pour attaquer les cieux.
Nous avons vu tomber leur chef *audacieux*
Sous une montagne *brulante :*
Jupiter l'a contraint de vomir à nos yeux
Les restes *enflammés* de sa rage *mourante.*
Jupiter est *victorieux,*
Et tout cède à l'effort de sa main *foudroyante.*

QUINAULT, *Proserpine,* Acte I, scène 1.

Ici du moins cette bourre, non mesurée, sonne bien. Passons au vrai galimatias.

O Mars impitoyable!
Est-il irrévocable
Que la haine implacable
    Accable
Une ame inébranlable
Au milieu des hasards?
O Mars! ô Mars! ô Mars!

QUINAULT, *Cadmus*, Acte I.

Voici des vers que l'on pourrait faire dire à ceux qui grasséyent, afin de leur délier la langue.

Oui, Mitrane, en ce jour l'ordre émané du trône
Remet entre tes bras Arsace à Babylone.

VOLTAIRE, *Sémiramis*.

Terreur, Nuit, Mort, Cerbère, Hécate, Érèbe, Averne,
Noires filles du Styx que la fureur gouverne.

FONTENELLE.

La prose de Lamartine a bien plus de succès depuis que ce poète nous la donne sans rimes. Il aurait pu rendre cette prose constamment agréable en la purgeant des cacophonies, des hiatus infiniment trop durs, dissonances qui troublent, arrêtent la marche d'une phrase, d'une période, où des intentions mélodiques, un sentiment précieux de l'harmonie du discours, brillent souvent.

Nicolas Bourbon excella dans la poésie latine. Il fit, en l'honneur d'Henri IV, ces deux vers, jadis écrits sur la porte de l'Arsenal de Paris :

Ætna hæc Henrico vulcania tela ministrat,
Tela giganteos debellatura furores.

— Quand je lis des vers français, il me semble que je bois de l'eau, » disait ce poète, zélé suivant de Bacchus.

Les vers français n'existent plus qu'au théâtre; partout ailleurs ils sont passés à l'état des inutilités depuis longtemps dédaignées, abandonnées, et que l'on jette au feu pour en débarrasser les greniers. Si quelque Laflèche nous lisait à présent un inventaire dressé par un autre Harpagon, croyez

que les œuvres rimées de Thomas, de Delille, de Campenon, de Parny, de Roucher, de Chênedollé, de Parseval-Grandmaison, de Droz, et de cent autres gateurs de prose, y tiendraient la place du trou-madame, des fourchettes assortissantes, de la peau de lézard empaillée, et de tout le bric à brac si plaisamment énuméré.

Les vers français existent encore au théâtre et rien ne doit les chasser de cet unique et dernier refuge. Ils y sont trop bien protégés par l'intérêt dramatique, le prestige du spectacle, la vérité de la mise en scène, et surtout par le talent des acteurs, assez adroits pour briser, piler ces vers au point de les réduire en..... prose. Artifice que le public reconnaissant apprécie et récompense. Les vers plairont quand ils cesseront d'être des vers; est-il rien de plus flatteur, de plus encourageant pour un enfileur de rimes plates ou non?

Un mari desirait vivement que sa femme le tutoyât. — Eh bien! va-t'en, » lui dit la belle.

— Que fais-tu de ce mauvais tableau? — Je le mets sur une jarre, c'est un couvercle excellent. »

— A quoi vous sert l'indigeste et grosse partition du *Prophète?* — A m'asseoir dessus quand je veux jouer du piano. Deux pouces de cette musique suffisent pour ajuster une chaise à ma taille. » Historique.

Vous voyez que tout peut devenir utile, si l'on connaît la manière de s'en servir.

Comme les Italiens, les Espagnols, les Provençaux de nos jours, les Français de l'ancien temps avaient une langue pour la prose et la conversation familière, une langue poétique pour les vers. En acceptant la rime qu'ils nous ont léguée, il fallait accepter aussi toutes les libertés de leur poésie gallicane. Irréguliers pour l'œil, j'en conviens, leurs vers charmaient complétement l'oreille. Si l'on est obligé de choisir entre ces deux sens, l'œil doit-il obtenir la préférence? S'est-on jamais avisé de faire des tableaux, des statues pour l'oreille, et de la musique pour le nez? Seriez-vous forcés d'écrire tant de sottises, de bourrer vos lignes

d'une avalanche d'inutilités commandées par la fixité des mots, par la tyrannie des pluriels et les exigences de la rime, si vous étiez assez adroits pour alonger ou raccourcir les mots; si vous saviez user plus largement de l'élision; si des lettres euphoniques ajoutées entre les voyelles prêtes à se heurter, vous donnaient le moyen d'éviter l'ombre même d'un hiatus; si des lettres supprimées dans la prononciation changeant le son des mots, sans les rendre moins connaissables, vous permettaient d'augmenter immensément le nombre si restreint de vos rimes?

Si les poètes français de l'ancien temps vous entendaient, croyez qu'ils ne manqueraient pas de vous adresser leur malicieux compliment : — Vous chantez comme des seraines..... comme des seraines du Pré-z-aux-Clercs. » Les entours de la rue Taranne étaient alors habités par des milliers de sirènes à quatre pattes, coassantes à grand plaisir de gorge.

Les corbeaux de l'Université, les sirènes mâles du Pré-z-aux-Clercs, croassent, coassent encore le français, qu'ils accommodent à leur ramage; et pas un de ces professeurs de style harmonieux et fleuri, pas un, depuis deux cents ans, ne s'est avisé de réclamer contre les dissonances acerbes, les barbarismes de sonorité qui pullulent dans les œuvres de nos poètes et de nos prosateurs les plus admirés. Vertueux, réservés, comme cette dame romaine qui croyait que tous les hommes sentaient le bouc, parce que son mari possédait ce rare avantage, ces professeurs de belles lettres ont pensé que tous devaient écrire et parler en croasssant puisqu'eux-mêmes se plaisaient à croasser, sans que leur oreille de bronze en éprouvât la moindre sensation désagréable. Mais un homme s'est rencontré (1)... Bien mieux! deux musiciens ne se sont pas rencontrés du tout; ils ont assisté séparément au charivari des maîtres en fait de beau langage, ils ont lu, commenté les lois et les prophètes de ces maîtres; et, sans se connaître, sans se concerter, ils ont écrit, chacun de son

(1) M. F. Génin.

coté, ces dernières observations. Ces musiciens (1) ont-ils raison ? le public dont l'oreille est civilisée en jugera.

Peut-être en ce moment, deux autres Français dont l'un est à Mexico, l'autre à Chandernagor, traitent le même sujet. Croyez qu'ils répéteront ce que nous avons dit, s'ils ont une parfaite connaissance de l'art musical. Avais-je raison de regretter que Fléchier, Massillon, Bossuet, Fénélon, eussent abandonné le *tibicen* d'Eschine et de Démosthène ? Le ministre de l'instruction publique ne devrait-il pas envoyer à l'instant une colonie de fluteurs, de fluteuses à l'Université pour adoucir les mœurs et surtout le ramage des corbeaux ? Mais hélas ! peut-être est-il lui-même sous le charme du croassement, peut-être a-t-il naïvement gouté, dégusté, savouré les mélodies impalpables du *Prophète ?* Vous pensez bien qu'après ces jouissances ineffables, un ministre, tout ministre qu'il soit, *dat veniam corvis.*

---

(1)—Un traité de prosodie ne pouvait être qu'ébauché *par* un *par*ticulier. *Pour* l'achever il faut un grammairien, un orateur, un poëte, un musicien. » D'OLIVET, *Traité de la prosodie française.* D'Olivet a bien raison d'appeler un musicien à son aide ; *par un par* nous démontre qu'il ne l'était pas du tout.

CADENCE FINALE.

On a vu la poésie et la musique, les mots et les notes, se donner la main dans cet ouvrage. La mélodie de la parole et la poésie du chant, ces deux puissances également destinées à charmer, à séduire l'oreille, ont marché de conserve depuis le XIIIe siècle, il est vrai; mais en sens inverse au regard du progrès.

C'est un Français qui parle à des Français : nos voisins n'ont rien à démêler dans cette affaire de famille.

Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem
Cogitat.

Au temps de l'empereur Auguste, le poète des musiciens, Horace, burinait dans ce vers sibyllin, prophétique, l'état de situation de nos contemporains rimants ou sonnants. Je n'aurai donc qu'à remplir la colonne des observations. Changer en fumée opaque la clarté la plus vive, extraire les ténèbres d'un rayon du soleil, partir de l'équateur pour arriver au pays glacé des Esquimaux, voilà ce qu'ont fait nos poètes.

Nos musiciens, au contraire, joignant leurs inventions à celles de nos voisins, dirigeant leurs pas vers un point qui brillait aux bornes de l'horizon, débrouillant le chaos avec une merveilleuse opiniâtreté, passant de l'esclavage à la liberté, pour en venir à la licence, ont fini par atteindre l'océan de lumière, dans lequel on voit les cygnes du nord et du midi nager *in gurgite vasto.*

Déjà possesseurs d'une langue concise et claire, élégante et poétique au suprême degré, nos courtisans, nos académiciens, adoptant le jargon des précieuses, se sont ingéniés à la charger, l'accabler de mots parasites, d'articles, de néga-

tions, de pronoms; et, du français de l'ancien, du bon temps, ils ont formé le lanternois, euphuisme que l'on étale à ravir sur les pages du *Moniteur*, mais qui ne saurait obéir aux fantaisies capricieuses de la muse badine, aux élans rapides ou majestueux de l'épopée, qu'à la condition expresse, inévitable, de broncher, tomber, grimacer, et de dire trop souvent des bêtises emballées dans la bourre des inutilités, que la rime entraîne avec elle.

Les musiciens, que le sort avait jetés dans l'île des Esclaves, dans une contrée stérile, couverte de ronces et de pierres, taillaient, sapaient ces buissons, écartaient ces pierres, afin de marcher plus librement vers le point lumineux dont je vous ai parlé déjà. Les poètes, assez mal avisés pour méconnaître les précieux avantages de l'élysée où la fortune les avait placés, ramassaient aussitôt ces pierres, ces fagots d'épines, et les entassaient curieusement au milieu de la route qu'ils allaient parcourir. Les musiciens venaient-ils à se dégager des liens qui les garrottaient, que dis-je? d'un cordeau flottant qui semblait n'opposer qu'une impuissante barrière à leur noble ambition; les poètes s'emparaient de ces chaînes, de ces entraves, de ces menottes, de ces carcans odieux. Ils se paraient de ces débris, de ces bijoux de la servitude; et ce cordon flottant devenait entre leurs mains une barre de fer, contre laquelle ils devaient bientôt fracasser leurs crânes imprudents.

Nous assistons au dénouement de ce drame, de ce voyage entrepris en sens inverse, et que les plus expressifs des signes de notre admirable notation musicale, des caractères marquant le *crescendo* <, le *diminuendo, calando, perdendosi* >, peignent ingénieusement à l'œil. Voilà bien la lumière naissant de la fumée, le rayon de clarté s'éteignant dans les ténèbres. La musique triomphe, il est vrai; mais hélas! elle gémit d'assister aux funérailles de sa compagne.

—La musique triomphe! Osez-vous bien parler ainsi, quand on est obligé de la soutenir à grands frais de mise en scène; lorsque des fabricants privés d'imagination, docteurs

impuissants, algébristes eunuques, musiciens sans musique, nous donnent de l'harmonie à porter le diable en terre ; de l'harmonie à mener des robes de velours à la promenade, à l'église; de l'harmonie à faire danser les petits chiens ; trop intelligents, les caniches refuseraient de se mettre en cadence; de l'harmonie enfin, dont le bruissement insipide, incommode, n'est supporté qu'à la faveur d'une exhibition des plus beaux décors, des costumes les plus brillants ?

— Oui, la musique triomphe ; l'art a pris son vol, signalé son pouvoir, et cela me suffit. Les objections que vous m'opposez sont parfaitement justes, et ne sauraient porter atteinte au mérite du corps anonyme, inconnu des musiciens français. Croyez qu'une vaillante et nombreuse armée, dès longtemps, à grands frais, exercée dans nos écoles nationales, serait prête à combattre, à vaincre, si des lois cruellement absurdes ne la forçaient à l'inaction, ne la retenaient dans un camp de réserve, pour aller quelque jour chanter.... en paradis. La France, deux fois républicaine ! forme des musiciens que le privilège féodal étrangle encore sans pitié. Les peintres, les sculpteurs nous montrent, chaque année, six mille productions de l'art français ; l'exposition annuelle de nos musiciens dramatiques doit se réduire à dix, à treize ouvrages grands ou petits. Nos lois, oui nos lois ! et la routine commandent que trente-huit millions de Français ne puissent faire entendre leurs compositions que sur deux théâtres lyriques ! Un troisième est promis, à la vérité ; mais on a soin de l'exiler *a remotis*, de le colloquer sur la route de Charenton. Déplorable folie !

Ces théâtres privilégiés ont des fournisseurs privilégiés, inféodés, incrustés à l'établissement ; et ces fabricants peuvent *seuls !* SEULS ! ! prétendre aux honneurs de l'Institut. Les uns ont fait, ne font plus, mais ils empêchent de faire. Eunuques de naissance, d'autres ont débuté vingt fois sans faire rien qui vaille. Tant qu'une divinité protectrice filera des jours d'or et de soie à ces deux ou quatre heureux du siècle, les Français, bon gré, mal gré, seront légalement contraints

de s'abreuver, de se repaître de cette musique officielle. Qu'en dites-vous ? la France musicale n'est-elle pas dignement représentée ? Applaudissez, claqueurs et journalistes complaisants ! c'est bien chié chanté.

> Peut-être qu'un Virgile, un Cicéron sauvage,
> Est chantre de paroisse, ou juge de village ?

— Eh sans doute ! non pas un, mais cinq cents ! Que les musiciens obtiennent un petit fragment de cette liberté prodiguée à nos peintres, et les captifs, armés de toutes pièces, vont s'échapper de leur prison, et paraître fièrement sur le front de bataille. Tous offriront les garanties les plus solennelles : ils n'auront rien produit encore, on ne saurait les accuser d'avoir fait toujours mal. »

Mais revenons aux prouesses du moyen âge.

L'histoire fixe précisément l'époque où nos prédécesseurs ont trouvé l'harmonie. Si les Grecs et les Romains avaient connu cette science, croyez qu'à défaut de monuments, la tradition seule aurait suffi pour épargner aux modernes le soin de l'inventer.

L'orgue a fait découvrir le mystère de l'harmonie, et l'artiste qui perfectionna le clavecin a fait construire le pompeux et brillant édifice de notre orchestre. L'union de deux sons, de trois sons, que deux mains dirigées par une seule pensée firent vibrer à l'oreille, produisit une sensation tellement incisive et pleine de séduction, que le nouveau né parut un chef-d'œuvre de la nature, un modèle de grace et de beauté. Ce nouveau né, cet accord délicieux, devint bientôt un monstre déchirant et difforme lorsqu'on voulut le montrer en compagnie de ses semblables. Cette famille hideusement sonore n'en fut pas moins admirée, applaudie ; tant le cœur paternel enserre de tendresse aveugle et sourde !

Les premiers essais de nos harmonistes en herbe, de nos professeurs en déchant, nous feraient dresser les cheveux à la tête. Ces maîtres primitifs se plaisaient à former des suites de quintes, de quartes en mouvement direct, présentées dans

une complète nudité. Nos législateurs proscrivent aujourd'hui, sous peine de la hart, cette manière de procéder. Ceux de l'ancien temps lançaient l'anathème contre les accords suaves et riches qui nous font pamer de plaisir. La quarte augmentée, mise en crédit par Monteverde, Christophe Colomb de la musique, cette quarte, base illustre de la tonalité nouvelle (1608) ; ce trésor de l'harmonie expressive, colorée et foudroyante dans ses effets dramatiques ; ce triton précieux qui nous charme lorsque deux voix le tiennent longuement pour amener l'accord parfait, dans une cadence finale ; cette quarte enfin, pour nous ravissante, était accablée de malédictions par les maîtres du moyen âge. Dans leur sainte fureur, ils l'appelaient *diabolus in musicâ* : l'abomination de la désolation. Cela suffit pour me prouver qu'ils n'avaient jamais ouï chanter les anges.

Les musiciens se sont unis pour travailler au grand œuvre de la civilisation de l'oreille. Notre musique n'était d'abord qu'un plain-chant déguisé ; le plain-chant n'ose se montrer aujourd'hui sans emprunter les formes de la musique ; tant nous avons abattu, scié, fauché d'arbres, de ronces, de lianes dans cette forêt vierge, que plusieurs regardaient comme un bois sacré. Le vagon de l'harmonie court, vole maintenant aux lieux où Francon et Gafforio se trainaient à quatre pattes. Cavalli, Carissimi, Cambert, Lulli, Campra, Rameau, reculeraient d'horreur et d'épouvante à l'aspect d'une partition de Beethoven, de Weber, de Rossini (1) ; et Monteverde, le trouveur, s'applaudirait de sa conquête. La liberté déjà brillamment proclamée par Gluck et Mozart ne nous suffisait plus ; il nous a fallu recourir à la licence, afin d'obtenir cet ensemble colossal, gigantesque de voix et d'orchestre, qui

S'élance, tourbillonne,
Étend son vol, éclate et tonne,

---

(1) Au mois de janvier 1826, le comité des Concerts du Conservatoire, avant de livrer la *Symphonie pastorale* de Beethoven à l'admiration de ses fidèles, soumit ce chef-d'œuvre romantique à l'examen de Cherubini,

comme l'héroïque, la victorieuse symphonie de Beethoven ou *la Calunnia* de Rossini.

La musique à point contre point de Lulli, de Rameau, cette mélodie exigeante, qui réclamait un accord pour chacune de ses notes, était massive, opaque et lourde, quoiqu'elle fût armée à la légère avec son quatuor d'archets, qu'un troupeau de hautbois doublaient à l'unisson. Lorsque madame faisait un pas, toute la toilette de madame levait le pied. Vous voyez ce que ces évolutions d'une infinité de violes de tout calibre, lancées dans le sillon que traçait une voix légère, devaient offrir de fatigant et de disgracieux. C'était le forçat cabriolant avec ses fers et son boulet aux pieds.

— Que faites-vous donc aujourd'hui de tous ces instruments, qui, par leur nature, sont destinés à procéder gravement, à battre aux champs lorsque les violons s'élancent au galop? que faites-vous de cette majestueuse et pesante phalange macédonienne? — Cette phalange? nous l'écrasons, nous la foulons aux pieds de notre cavalerie indomptée et rapide. Les cris de rage de ces opprimés effaroucheront peut-être une oreille délicate; mais aussi quel plaisir n'éprouvera-t-elle pas, lorsque après une suite d'acerbes dissonances, des accords pleinement agréables viendront la consoler, la charmer et la réjouir? Une tortue rampant sur l'arène eut fait verser le char d'Alexandre ou d'Achille; un taureau, nous barrant ainsi le chemin, serait à l'instant coupé, taillé par notre locomotive, sans qu'elle en éprouvât le moindre temps d'arrêt.

Notre musique s'est jadis mise en route à pied; Cambert l'a placée dans un coche; elle fend aujourd'hui l'air sur un vagon.

Partie sur les rails que le vieux langage français lui prêtait,

---

puriste de l'ancienne école et le dernier de ses Romains. — Maître, que dites-vous de cette musique? — Je dis.... je dis qu'elle m'accoutumerait aisément à me passer de tabac. Elle m'agace les nerfs à tel point, que depuis une semaine je n'ai cessé d'éternuer en la lisant. »

notre poésie a d'abord filé victorieusement comme les vagons qui l'enlevaient; Corneille, Molière et Racine l'ont mise dans un coche; elle est aujourd'hui condamnée à se trainer ventre à terre comme le chat éreinté de Jocrisse.

Nos poètes de l'ancien temps chantaient à pleine embouchure, vocalisaient à beau plaisir de gorge, avec accompagnement de l'orchestre des Muses.

Nos poètes contemporains sont revenus au plain-chant; heureux s'ils peuvent rencontrer encore un reptile beuglant, virtuose banni des paroisses, qui veuille bien unir son ramage à leur psalmodie !

FIN.

TABLE.

-oo-

ERRATA.

Pages 379 et 384, lisez *Racot de Grandval*, au lieu de *Bacot de Grandval*.

Paris. — Typographie de Mme Ve Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46, au Marais.



